الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر باتنة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

شعـــرية القصيدة و سؤال الهـوية

(قراءة سيميائية في المتن الشعري لمحمود درويش)

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة و الأدب العربي

إعداد الطالب:
شمس الدين شرفي

إشراف الأستاذ الدكتور:
الطيب بودربالة

لجنة المناقشة :

أ.د. السعيد جاب الله	جامعة باتنة	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
أ.د. الطيب بودربالة	جامعة باتنة	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
أ.د. عزيز لعكايشي	جامعة قسنطينة	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا
د. عبد الله خنشالي	جامعة باتنة	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا
د. سليم بتقة	جامعة بسكرة	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا
د. عمار رجال	جامعة عنابة	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: ٢٠١٤- ٢٠١٥

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر باتنة

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

شعـــرية القصيدة و سؤال الهـوية

(قراءة سيميائية في المتن الشعري لمحمود درويش)

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة و الأدب العربي

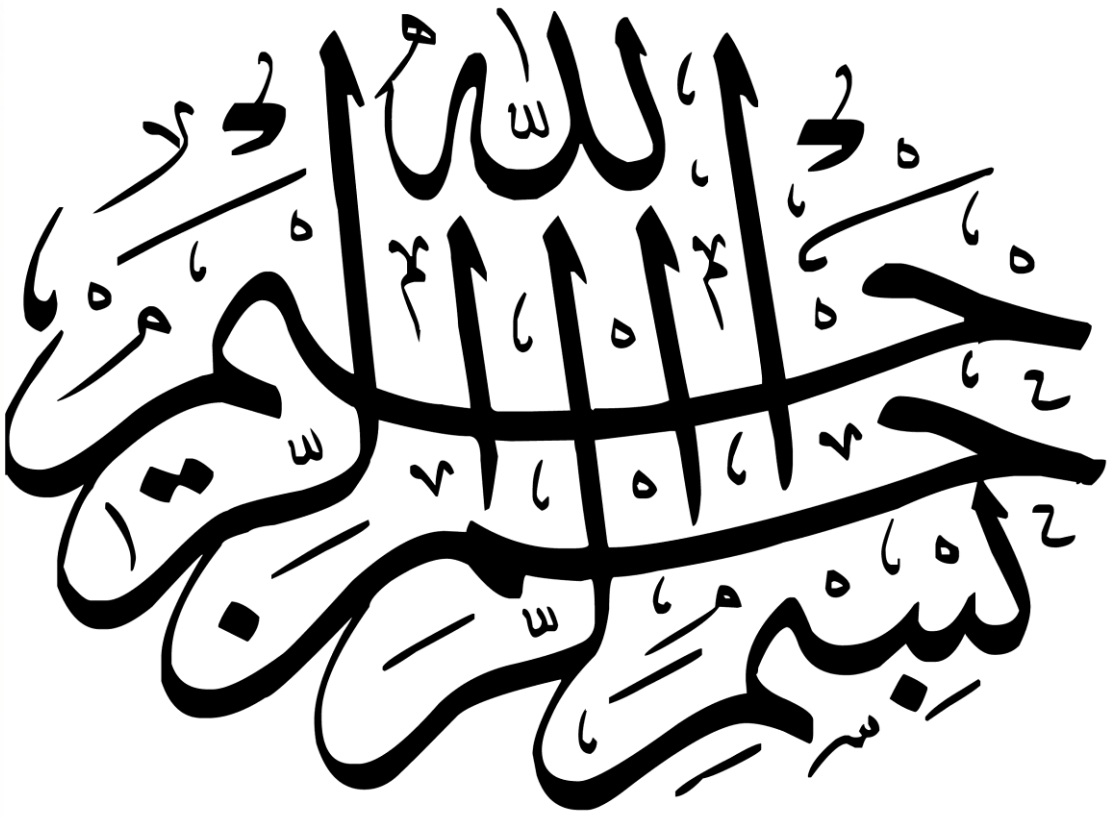
إعداد الطالب: إشراف الأستاذ الدكتور:

شمس الدين شرفي الطيب بودربالة

لجنة المناقشة :

أ.د. السعيد جاب الله	جامعة باتنة	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
أ.د. الطيب بودربالة	جامعة باتنة	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
أ.د. عزيز لعكايشي	جامعة قسنطينة	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا
د. عبد الله خنشالي	جامعة باتنة	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا
د. سليم بتقة	جامعة بسكرة	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا
د. عمار رجال	جامعة عنابة	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: ٢٠١٤- ٢٠١٥


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــــــــداء :

- إلى الشهيد القائد البطل الرمز :

عمر بن الخطاب (رضي الله عنه وأرضاه)

عرفانا بجميل القادسية ونهاوند

- إلى شهيد الحج الأكبر الرئيس القائد :

صدام حســـــين المجيد (رحمـه الله)

- إلى كل الوطنيين و الشرفاء والأحرار في الأمة العربية

مقـــــــدمة

ترتكز حركة التواصل الإنساني على سعي الكائن البشري إلى معرفة ذات عبر تفاعلها مع الأحياء والأشياء، أو في سياق تعاملها مع الآخر رغبة في اكتشاف دوائر الائتلاف أو نزوعا إلى معرفة حدود الاختلاف . ومن هذا الوجه يغدو فعل الكتابة ردما لهوة الانفصال، وتجاوزا لحالة الافتقار الحائلة دون تحقيق الكينونة، واستمرار الوجود، في حدود إثبات الذات، وتجاوز عوائق الحياة. ولعل هذه الغاية هي السر الذي من أجله اخترعت الكتابة، كأهم انجاز بشري، تتجلى من خلاله صورة الكائن الشخصية، وإنجازاته الاجتماعية، وحياته العقلية، و منطلقاته الروحية.

وليس بعيدا عن الصواب أن يقال إن أقدم إنجاز نصي عرفته البشرية إنما يكمن في تلك الأشكال الغنائية ، التي دلت على وجودها شواهد منحوتة أو منقوشة من بقايا الحضارات القديمة. وترجع قيمة هذه النصوص إلى تنوع موضوعاتها ، وخصوبتها الدلالية ، وغناها بالمضامين الرمزية الدالة على قوة تفاعل الكائن البشري مع مظاهر الكينونة الماثلة في تغير أحوال الزمان والمكان ، والتفاته المبكر إلى مشاهد الطبيعة الكبرى من خلال النظر المستمر إلى الحوادث والكائنات من حوله، سعيا منه إلى رصد حركة الحياة وإثبات معنى الوجود. وما فتئت الكتابة الشعرية على هذه الوجه تسكن روح الإنسان وتنهل من معين عبقريته في الإبداع والتخيل ما بوأها مرتقى عاليا في الذاكرة الإنسانية ، وأمكنها من أن تقتنص مساحات واسعة من الحضور الطاغي في عالم الجمال و الفنون .

لكن الكتابة عامة والشعر بصفة خاصة يظلان مشدودين إلى أنساق فكرية ونظم لغوية، وأشكال تعبيرية، شديدة التباين قوية الاختلاف، من زمن إلى زمن، ومن شعب إلى آخر، ومن لغة إلى نظيرتها. وعلية فإن المقاربة النقدية للنصوص الإبداعية عامة، والشعر بشكل

خاص، تظل محفوفة بمزالق عديدة، قد يقع ضحيتها البحث غير المتبصر بخصوصياتها القومية واللغوية والإيديولوجية والروحية والاجتماعية ؛ فالشعر بما هو بنية رمزية مفارقة للواقع ومجافية للإحالة المباشرة إلى الـ (هنا) والآن واللحظي والعرضي هو نسق من العلامات، التي يتضافر في تشكيلها اللغة والدين والأسطورة ، وينصهر في متنها التاريخ بوصفه تمثيلات إيديولوجية ومرجعية معرفية، تشتغل في الخلفية اللاواعية للقصيدة ، وتؤسس رؤيا الشاعر للوجود والكائنات والأحياء والأشياء من حوله .

وتستلهم الكتابة الشعرية مسوغاتها الجمالية والإبداعية من افتراض كونها معادلة لوجود الكائن ودالة عليه ، إذ يغدو فعل الكتابة على مستوى الإبداع الشعري توكيدا لمقولة أنا أكتب إذا أنا موجود. لكن تحقق الوجود من خلال كتابة الشعر لا يثبت إلا بدلالة الهوية التي تؤكد حضور الكائن، وتحدد خصوصيته بوصفه ذاتا مبدعة، تتجه إلى مد جسور التواصل مع الآخر المغاير. وإدراك الهوية هو في حد ذاته معلم أول للشعور بالتمايز الذي يفتح الباب أمام أسئلة جوهرية من قبيل (من أنا ؟ من أنت ؟ من هو ؟)

ولا ريب أن التأسيس الفني لموقع الشاعر من الوجود و الكائنات، عبر منظومات لغوية وقيمية وجمالية هو في حد ذاته سؤال كبير عن الهوية ماانفك يلازم مشروع الكتابة. وكلما احتد سؤال الهوية و تضخم كلما تضاعفت رهانات شعرية القصيدة وإبداعيتها وتميزها. و لعل الشعر الفلسطيني المعاصر معني أكثر من غيره بمسائل الحضور و الغياب، والهوية المثاقفة لأنه أشد عرضة لصراع الأنساق، أو لعبة النسق و النسق المضاد.

ولقد تجلى الشعر الفلسطيني المعاصر في نصف القرن الأخير بصفته النموذج الأبرز والأظهر لرصد حالة التجاذب القوي بين شعرية القصيدة وسؤال الهوية، ضمن ما يمكن تسميته شعر المقاومة الفلسطينيةفقد شَخَصَتْ أشعار كل من محمود درويش وسميح القاسم

وتوفيق زياد و عز الدين المناصرة وممدوح عدوان وغيرهم بوصفها انعطافة جديدة في نسق الكتابة الشعرية ، يستدعي ذائقة شعرية خاصة ووعيا نقديا مختلفا.

وقد وقع الاختيار على محمود درويش كنموذج أساسي وموضوع للدراسة، لما يمثله شعره في المرحلة الراهنة من تاريخ الأمة العربية المثقل بالنكسات و الجراح، وحاضرها المشرف على التشظي والعماء والغياب. ولكن هذا لا يمنع من الالتفات إلى أسباب أخرى كانت وراء اختيار درويش تحديدا دون غيره من الشعراء العرب المعاصرين، منها أن درويش هو أبرز شاعر عربي تحامى النقاد العرب دراسته من حيث كونه انعكاسا لإشكالية الهوية وعلاقتها الحميمة بشعرية الإبداع، بل ربما تجاهلوا هذه الإشكالية وضربوا عنها الذكر صفحا لثلاثة أسباب ، هي:

١. الكثافة الدلالية لشعره وما ينطوي علية من ألغاز وتعمية وتشفير، فالتجربة الشعرية عند درويش ظلت أبدا طور التجديد والتحول والمستمر الذي كان قائما على رغبة درويش الملحة في تجاوز أعماله السابقة، معتمدا على قراءاته النقدية الكثيرة، واغترافه من معين أغزر التجارب الإبداعية العالمية شعرا ونثرا، فضلا عن هوسه الكبير بالثقافة الموسوعية، ومراجعة القواميس بشكل دائم و صورة مستمرة.

٢. وضعه كأحد فلسطيني الشتات ، وكونه شاعرا مهاجرا طريدا مشردا يحرج كثيرا من الدوائر الثقافية والأكاديمية في البلاد العربية و العالم، ويعري الوجه الحقيقي لهذه الدوائر القائمة على مصانعة المؤسسات السياسية المرتبطة بمشاريع العولمة والهيمنة الأجنبية، التي يضاد خطابها الهوية ويناقض مرجعياتها بدعوى الانفتاح والتعايش. وليس أدل على هذه الحقيقة من وجود مقر مجلة الكرمل التي كان درويش يرأس تحريرها في نيقوسيا بقبرص ! !

٣. وربما نشأت العلة الثالثة من رفض درويش نفسه في وقت مبكر من تجربته الإبداعية الشعرية أن يحتضنه النقاد العرب ضمن ما سمي آنئذ شعراء المقاومة، لأنه رأى في ذلك آية لتجاهل جمالية الإبداع الشعري وإخلادا إلى رؤية سياسية قوامها الحدب والعطف على شعراء فلسطين، باعتبارهم ناطقين رسميين باسم الشعب الفلسطيني والقضية الفلسطينية.

وتنفتح هذه الدراسة على إشكالية جوهرية يمكن تمثلها في التجاذب القائم بين شعرية القصيدة من حيث هي تمثيل فني وجمالي لعلاقة الشاعر بذاته ثم بإدراكه للعالم ، وبين الاحتفاظ بخصوصية الخطاب الإيديولوجي، الذي لا يدرك في النهاية إلا من خلال توكيد الهوية بوصفها انتماء إلى جهة ما أو تجسيدا لموقف ما.

وقد ظل شعر محمود دروش لأكثر من نصف قرن من الزمن معنيا بمسائل الحضور والهوية والمثاقفة ، ولم يعد خافيا على أحد ذلك التجاذب القائم بين الأنساق المختلفة في الشعر الفلسطيني؛ فهناك النسق التاريخي ، والنسق الفني ، والنسق اللغوي ، والنسق الإيديولوجي ، والنسق الاجتماعي .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأنساق مجتمعة قد لا تتجانس فيما بينها على صعيد الأعمال الشعرية المبدعة أو حتى على صعيد المجموعة الشعرية الواحدة، بسبب ما يرافقها عادة من الإشكالات ذات العلاقة بطبيعة انتماء الشاعر، وما يطرأ عليها من تحولات خلال مسيرته الإبداعية .لكن هذه الأنساق تظل في سياقها العام مستجيبة دوما لسؤال الكينونة ، وخاضعة عموما لقلق الوجود . وما سؤال الكينونة وقلق الوجود غير تمظهر قوي لسؤال الهوية الذي ينبجس في أغوار الذات الفلسطينية المبدعة.

و لا ريب أن التجاذب بين هذه الأنساق يفضي في أكثر الحالات إلى تجديد الخطاب

الشعري أو إعادة إبداعه، رغبة في تحقيق التوافق الفني بين سؤال الهوية وشعرية النص، أو لعله يفضي إلى استحداث خطاب جديد تحدث به القطيعة مع خطابات سابقة.

ثم إن القصيدة الشعرية نفسها قد تخضع للمزاوجة بين أنساق مختلفة من الكتابة من أجل الحفاظ على رهان الشعرية دون التخلي عن الاستجابة المتكررة والملحة لسؤال الهوية الذي يحدد في جميع الحالات الموقع الإيديولوجي للشاعر.

ومن هنا فإن هذه الإشكالية تعني التساؤل عن قدرة الشاعر على دمج الخطاب الإيديولوجي بالخطاب الفني دون أن يفقد أي منهما خصوصيته. كما تعني في الوقت نفسه التساؤل عن الكيفية التي أنجزت بها منظومة العلامات المؤسسة لسؤال الهوية واستراتيجيات تحويلها إلى علامات مخصبة لشعرية النص.

وإذا وضعنا في الحسبان أنّ النّص الشعري المعاصر رغم حداثته الموغلة في الغموض وتجاوز التراث الشعري القديم ، لم يزل يسترشد في كثير من التجارب الإبداعية بمواد تراثية تؤكد صلة الشاعر بمفاهيم الانتماء العربي والإسلامي و القومي و الوطني وغيرها، لكنه في المقابل إلى التحليق عاليا ضمن أفضية التجارب الإنسانية العالمية بما يفتح له باب الخلاص من التصورات المحلية والإقليمية والقومية، فإننا سنتساءل:

- هل يمكننا أن نعتبر سؤال الهوية منفصلا عن شعرية النص؟

- هل يمكننا أن نتحقق من وجود هوية ثابتة في إبداع شاعر معاصر من طراز محمود درويش؟

- هل هناك هوية واحدة في المتن الدرويشي أم مجموع هويات ؟

- إلى أي حد تتحقق شعرية النص في ظل الإلحاح على توكيد الهوية ؟ ألا يتلف

الاختراق الإيديولوجي شعرية القصيدة؟

وقصد الإجابة عن هذه الأسئلة فإن الدراسة ستنحو إلى تجاوز القراءة التفسيرية أو الشارحة ؛ فليس من شأن النقد اليوم أن يقدم خطابا شارحا يعتمد آليات التفسير بالمعنى التقليدي. كما ليس من شأنه أن يقدم خطابا إبداعيا ثانيا يتكئ على عتبات النص و يتعالى عليه. وفي الوقت نفسه ليس من أهداف الدراسة أن تنجز خطابا نقديا يفحص الأبنية اللغوية و البلاغية والأسلوبية و الموسيقية بوصفها غاية في ذاتها كما هو الحال في الدراسات ذات المنحى البنيوي الأسلوبي.

و من هنا فإن الدراسة ستعتمد المنهج السيميائي القائم على فحص نظم العلامات باعتبارها أدوات أساسية ينبني عليها كل خطاب. وفي حالة الخطاب الشعري لمحمود درويش يقع الاهتمام على بحث آليات اشتغال الأنظمة العلامية في النص الشعري، فضلا عن محاولة كشف أوجه التآلف بينها فيما يمكن تسميته شبكات المعنى. و بعد تحديد شبكات المعنى قد يصار إلى بحث وظائفها في القصيدة الشعرية من حيث كونها استراتيجيات مخصبة لشعرية القصيدة، فضلا عن دورها كحامل إيديولوجي تبرز من خلاله المرجعية المؤسسة لهوية الشاعر.

ومن أجل كشف الأنساق السيميائية للقصيدة وعلاقتها بكلّ ذلك التراكم النصي، الذي يتخلل ذاكرة الشاعر، سيكون من الطبيعي تحديد أنظمة التشفير العلامي التي تشتغل على مستوى الدلالة الرمزية، ورصد أوجه انفتاحها على التأويلات الثقافية أو الإيديولوجية بوصفها رؤية للعالم ؛ فالقراءة السيميائية تفضي في النهاية إلى نوع من التأويل يقوم على قطع تلك الوشائج التي تصل بين الدال و المدلول على نحو معجمي وثوقي. فالتأويل بوصفه نسفا لسكونية معاني القصيدة في بعدها البنيوي يقوم أبدا على هدر دلالاتها الرئيسية المباشرة، لينحو إلى نوع من القراءة يقوم على تصيد هامشية المعنى الذي يؤثث به الشاعر الخلفية

اللاواعية للقصيدة.

وعلى هذه الصورة ينهض البحث السيميائي على تقصي العلامات المتخفية بشكل غير واع في ثنايا النص الدرويشي؛ إذ تتمظهر الهوية في شكل إشارات وتلميحات ورسائل مشفرة تشكل في النهاية شبكة علامات تنبني عليها جماليات الكتبة الشعرية عند درويش بوصفها اختيارا إيديولوجيا وفنيا في الآن نفسه للشاعر.

وقد تشكلت هذه الدراسة من ثلاثة فصول أساسية وخاتمة . أما الفصل الأول فقد تقصى أسرار التشكيل الشعري لسؤال الهوية من خلال الإلحاح على إيراد الأسماء وتوظيفها واللعب بها بوصفها النسق العلامي الأول الدال على وجود الإنسان وجودا ثقافيا وإيديولوجيا يميزه عن سائر البشر ، لينكشف بعد هذا كله أثر فعل التسمية ودوره في تشكيل الوعي بالهوية، وتجسيد ثنائية الحضور والغياب عبر فعل التسمية و دوره في تنضيد معالم الهوية. وقد تم التركيز على قصيدتين قصيرتين بوصفهما من قصائد الومضة أو اللمحة الخاطفة الغنية بالدلالات والمكتنزة بالإشارات الدالة على إلحاح الدرويش الفني على سؤال الاسم وفعل التسمية بوصفهما صورة الوجود الأولى للإنسان

وقد تمحور الفصل الثاني على بحث مسألة الهوية بوصفها وعيا جدليا حادا ومؤرقا ينشأ عن حالة التشظي والعماء التي تمزق الكائن الإنساني إلى روح وجسد وتفصم صلته بالمكان ، بسبب الآفات الطبيعية والحروب الكوارث. والنموذج الذي يحقق هذه الحالة هو قصيدة مديح الظل العالي التي ينطرح من خلاله سؤال الهوية في أشد صوره إلحاحا وإغراقا في التكثيف؛ ذلك أن إدراك الهوية لا يمكن أن يتكامل إلا عبر الوعي بالذات في صيرورة تاريخية معينة ينهض بوجودها سياق زمكاني محدد.

أما الفصل الثالث فقد تناول بلاغة الإيديولوجيا بوصفها تمثلا للذات و إدراكا لها في

حدود الوعي بحضور الآخر؛ فإدراك الغيرية بكل ثقلها الوجودي يحتم على الشاعر أن يترجح بين ضرورة إثبات الذات وجدلية إنكار الآخر أو الاعتراف به مما قد يؤدي في أحيان كثيرة إلى تماهي الضحية بجلادها، فهذا الوعي الغيرية تداعياته وإسقاطاته على الهوية ، ولا مناص من أن ترشح قصائد درويش بها من منظور كونها فعلا تواصليا يمتد بين تخوم الذات المنشئة للخطاب وبين العالم الخارجي، إذ تتحول الكتابة بوصفها إنجازا تلفظيا إلى أنساق كاشفة لمضمرات النص الإيديولوجية المخبوءة في متن الرسالة الإبداعية. ومن هنا تنكشف أبعاد الكتابة القائمة على تصور القصيدة كفعل فني وجمالي ينهض على توكيد مقولات الحضور الخاص للذات المبدعة دون أن يستعلي على المنطلقات الأساسية التي ينبني عليها الوجود الإنساني المشترك .

وقبل الختام لا أجد إلا أن أوجه شكرا استثنائيا خالصا إلى إنسان استثنائي جدا، إلى شيخي وإمامي ومعلمي الكبير عقلا وقلبا وغاية، الأستاذ الدكتور الطيب بودربالة ، الذي علمني أبجديات قراءة المعرفة، كما فتح لي مكتبته ـ وما يزال ـ منذ أكثر من خمس وعشرين سنة، فضلا عما أفاض به علي من علمه و توجيهه وما سدد به خطى هذه الرسالة فجعلها تدرك غايتها .

وختاما لا أنسى أن أوجه شكرا إلى كل من أسهم في المساعدة على إنجاز هذا البحث، كل حسب استطاعته ومنهم أم البنين لصبرها وجموعي السعدي و بشير سبع و جوادي إلياس و عبد القادر لباشي الرائع .

واللّه أسأل التوفيق والسداد.

الفصل الأول : سلطان اللغة

- غوايات الاسم

- سحر التسمية

٢ - غوايات الاسم:*

تنصرف جمالية العلامة إلى النظر في القصيدة بوصفها كونا دلاليا يستبطن منظومة من الوقائع والإشارات والتنويعات التخييلية التي تنهض عليها هوية الكائن أو الذات المتكلمة عبر النص . ولعل أول ما يشار إليه في هذا السياق هو اسم العلم بوصفه العلامة الأولى على فرادة الكائن وتشخصه وتميزه من خلال انفصال ذاته عن الوجود الغفل والكم المهمل و النسي الضائع.

وليس من الغريب أن تكون أول وأكبر أحجية تواجه قارئ محمود درويش ناقدا ومحللا هي إلحاحه غير المتناهي على الاسم الشخصي الذي ما انفك ينبجس في ثنايا النصوص (قصائد ودوواين) ويقفز إلى وعي قارئها في حدة مربكة مثيرة مستفزة.

ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إن درويش هو من أكثر الشعراء المعاصرين** إثارة واستفزازا لمسألة الاسم الشخصي، بوصفه علامة وجود مفصلية تحدد جوهر الكائن البشري وتنفي عنه غائلة التماثل، كما تدفع عنه مغبة التنكير. إن التماثل فقدٌ للخصوصية والتنكيرَ فقدٌ للحضور. وكلاهما (أي فقد الحضور والخصوصية) مؤشر غياب ودليل انتفاء للوجود ، بل إن كليهما علامة على عدمية مزعجة.

ينغرز إلحاح درويش على ذكر الأسماء واستحضارها والإشارة إليها في صلب دواوينه، وأعماله كلها (من أوراق الزيتون حتى أثر الفراشة)؛ بل إن حضور الاسم ـ بهذه

---

* ـ عنوان هذا المبحث مستعار من كتاب سعيد السريحي : غواية الاسم ، سيرة القهوة وخطاب التحريم .

** - لا نعلم فيما قرأنا وفي حدود ما نذكر من الشعر المعاصر شاعرا أولع أشد الولع بإيراد الأسماء وذكرها والإشارة إليها والتغني بها، حتى لتكاد الدواوين تعبق برائحة الأسماء وتفيض بأريجها. نورد هذه الإشارة على سبيل الترجيح لا الجزم، احترازا لما قد يكون فاتنا من أمر بعض الشعراء الذين لم نفطن إليهم، إما لعلل في النشر، أو لعدم حيازتنا لمنشوراتهم.

الكثافة ـ في القصيدة الدرويشية، وظهوره بهذا التواتر الاستثنائي والهاجسي لَيجعله يتحدد بوصفه أولى العلامات، وسيد الكلمات، وأمير الإشارات كلها .

إن سؤال الاسمية بما هو مرادف للهوية ليحضر ويتضخم في المتن الدرويشي كله حتى ليخيل للقارئ أنه قطب الكينونة و جوهر الحياة وسر الوجود ، بل إن القارئ ليقع في روعه ألا محيص من تفسير المعنى وتداوله إلا في حضرة الاسم، وفي ظل استوائه على المنظومة الشعرية هيكلا إليه ينتهي القص، وبه تبدأ الدلالة؛ فهو المرجع الأصل، وهو المبتدأ والمنتهى .

اندفع درويش عبر مساره الشعري كله إلى توكيد سيادة الاسم على منظومة المعنى، ومنذ الدواوين الأولى تم إرساء الاسم عبر الشبكات العلامية كلها بوصفه ركنا ركينا ووتدا مكينا في المشهد الدلالي حتى لكأنه علم في رأسه نار على حد تعبير الخنساء الشهير. ولقد أوغل درويش في الاحتفاء بالأسماء ، حتى ليظن القارئ أن الكون الدلالي كله لا ينبني إلا بعد رُسُوِّ سؤال الاسمية على كامل النسيج الشعري.

يتوزع سؤال الاسمية بوصفه حالة شعرية وفلسفية ووجودية على مجمل نصوص درويش، و يتمظهر في تنويعات دلالية ولسانية وثقافية، من خلال ثلاثة تجليات بارزة :

١. أسماء الأعلام
٢. ألفاظ الاسم بوصفها قيما مجردة(بصيغ الإفراد و التثنية و الجمع).
٣. فعل التسمية بوصفه فعل إنجاز وجودي.

ويمكننا أن نضبط بداية حضور الإيديولوجيا في المتن الدرويشي من خلال رصد بدايات التأسيس لإشكال الاسمية، الذي يتجسد نواة صلبة في صميم سؤال الهوية الهاجع في ثنايا الدلالات ، والراسب في طبقات المعاني التي تزخر بها الشبكات العلامية؛ فها هو الشاعر لا ينفك يستدعي فتنة الاسم وسحرَه و سلطته كلما سنحت

الفرصة؛ إذ يخاطب مواطنه، ورفيق دربه في الكتابة الشاعر سميح القاسم بقوله :

" في كلام أحدنا عن الآخر سهولة المشترك الرائج، منذ نهضنا معا من قاع النسيان إلى ذاكرة الجماعة، حتى اختلط الاسمان اسمك واسمي، في عفوية الأخطاء الشائعة ... كأن ينسب إلى أحدنا نص الآخر ."[1]

لكن الأمر يتجاوز اختلاط الأسماء العفوي، ليصير مسألة وعي حاد بثقل التراكمات الدلالية و الوجودية و المعرفية التي ينوء بثقلها الاسم؛ فها هو ذا يسترسل قائلا في النص عينه :

" في السجون تعلمنا أول دروس النقد . أدركنا أن الشعر ليس بريئا إلى هذا الحد ، فهو إذ يسمي المكان يسمي الكائن. وهو، إذ يسمي فلسطين باسمها الأسطوري والواقعي، يصبح جزءا لا يتجزأ من مشروع حرية لا شفاء منها ."[2]

بل إن حرج الاسم وجرحه وشراكه ومأزقه، بوصفه علامة هوية خاصة، هوية مطاردة وشريدة، ليتزيا عاريا من كل ملابسة في إحدى قصائده :

لا أرى قمرا كان يشعل أسرار غرناطة كلها
جسدا جسدا لا أطل على الظل كي لا أرى
أحدا يحمل اسمي ويركض خلفي : خذ اسمك عني[3]

إن شرك الاسم وحرجه ومأزقه قائم على الميراث التاريخي الذي ينوء تحت ويرسف في أغلاله بصورة لا محيص من استعادة ملابساتها المؤلمة على مستوى الماضي الأندلسي من جهة ، والحاضر الفلسطيني من جهة، وتكاد الصورتان تندغمان

[1] - كلمة كتبها للشاعر سميح القاسم في ذكرى ميلاد هذا الأخير ، وأعاد سميح القاسم نشرها في مطلع ديوانه : ملك أتلانتيس و سربيات أخرى، الدار العربية للعلوم، ط ١ ، ١٤٢٥ هـ ، ٢٠٠٥ ، صص ٧ - ٨ .

[2] - المرجع السابق ، ص نفسها .

[3] - أنا واحد من ملوك النهاية ، ديوان محمود درويش، مج ٢، دار العودة، بيروت، ط ١٩٩٤ ، ص: ٤٨١ و ٤٨٢ .

في مشهد وجودي واحد ، قد يدفع أحيانا بالشاعر غلى أن يضيق باسمه ذرعا ، ويجعله يتمنى أن يختار لاسمه حروفا أخف على أذن الأجنبية .[1]

ينغرز الاسم في صلب اللغات جميعا بوصفه أكثر العلامات اللسانية تداولا وشيوعا وانتشارا . ولا تملك أية جماعة بشرية إلا أن تجسد قوة حضور الاسم في مبانيها اللسانية والأنثروبولوجية والثقافية ، من خلال تكريس فعل التسمية . بل إن فعل التسمية ذاته لهو واحد من أشد المؤشرات توكيدا لدواعي الضرورات التواصلية والمواضعات الاجتماعية التي يمليها النسق الثقافي . والإلحاح على وضع الأسماء وتمييز الكائنات هو أحد أقوى الدلائل على سيرورة التطور اللساني ، الذي يكشف عن بنية اللغة بوصفها منظومة علامية يتم بها وعبرها تداول المعاني ، ومن خلالها يصار إلى توزيع الدلالات على مظاهر الكون والوجود والحياة .

ويمكننا استقصاء ملامح هيمنة الاسم على شبكات المعاني من خلال اللجوء إلى عملية إحصاء تضبط هذه الظاهرة في دواوين محمود درويش المنشورة ، التي كان آخرها الديوان الذي نشر بعد وفاة الشاعر في ٢٠٠٩ بعنوان (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي) .

وتتوزع أعمال الشاعر محمود درويش الشعرية على أربعة مجلدات كبيرة ، نشرت اثنين منهما دار العودة ببيروت ، وقد ضما أعمال الشاعر منذ بدايته الأولى مع ديوان (أوراق الزيتون ١٩٦٤) إلى ديوان (أحد عشر كوكبا ١٩٩٢) . أما المجلدين الأخيرين فقد نشرتهما دار ياض الريس للكتب والنشر ببيروت ، واشتملا على باقي دواوين الشاعر ، من ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا ١٩٩٥) حتى ديوانه (أثر الفراشة ٢٠٠٨) .

المجلد الأول ، دار العودة بيروت ، ط ٨ ، ١٩٨١ .

[1] - كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي ،

المجموعة الشعرية	القصائد	تكرار لفظ الاسم ومشتقاته
أوراق الزيتون **تاريخ النشر 1964عدد** **القصائد 25**	وعاد في كفن بطاقة هوية	٣ ٣
عاشق من فلسطين **تاريخ النشر 1966عدد** **القصائد 28**	عاشق من فلسطين أبيات غزل شهيد الأغنية قصائد عن حب قديم	٤ ١ ١ ٣ (فعل التسمية)
آخر الليل **تاريخ النشر 1967عدد** **القصائد 20**	الجرح القديم خارج الأسطورة موال ريتا والبندقية جندي يحلم بالزنابق البيضاء مغني الدم	٢ (الاسم) ٢ (فعل التسمية) ١ ١ ١ ١ ٢ (فعل التسمية)
العصافير تموت في الجليل **تاريخ النشر 1969عدد** **القصائد 19**	آه عبد الله كتابة بالفحم المحترق الصوت الضائع في الأصوات المزمور الحادي والخمسون قراءة في وجه حبيبتي لا جدران للزنزانة ويسدل الستار	١ ١ ١ ١ (الاسم) ١ (فعل التسمية) ١ (فعل التسمية) ٢ ١
حبيبتي تنهض من نومها **تاريخ النشر 1970 عدد** **القصائد 7**	حبيبتي تنهض من نومها كتابة على ضوء بندقية يوميات جرح فلسطيني جواز سفر	١ ١ ١ (الاسم) ١ (التسمية) ١
أحبك أو لا أحبك **تاريخ النشر 1972عدد** **القصائد 12**	مزامير عائد إلى يافا تقاسيم على الماء قتلوك في الوادي أغنية إلى الريح الشمالية أغنيات حب إلى إفريقيا المدينة المحتلة سرحان يشرب القهوة	١١ + (اسم الشاعر) ١ ٤ ٢ ٣ ١ ١ ١٣
محاولة رقم ٧ **تاريخ النشر 1973عدد** **القصائد 11**	النزول من الكرمل الخروج من ساحل المتوسط بين حلمي وبين اسمه موت آخر... وأحبك عودة الأسير الرمادي طريق دمشق	اسم (٣) فعل التسمية (١) ١ اسم (١١) فعل التسمية (١) اسم (١) فعل التسمية (١) ١ فعل التسمية (٢) اسم (١) فعل التسمية (٥)
تلك صورتها وهذا انتحار العاشق	قصيدة واحدة (١٩٧٥)	اسم (١٨) فعل التسمية (٨)
أعراس **تاريخ النشر 1977عدد** **القصائد 10**	أحمد الزعتر قصيدة الأرض نشيد إلى الأخضر وتحمل عبء الفراشة	٤ فعل التسمية (٦) اسم (٢) فعل التسمية (٤) اسم (١) فعل التسمية (٢)

المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ .

المجموعة الشعرية	القصائد	تكرار لفظ الاسم ومشتقاته
مديح الظل العالي ١٩٨٣	قصيدة واحدة	الاسم (٩) فعل التسمية (٣)
حصار لمدائح البحر **تاريخ النشر 1984 عدد القصائد 11**	أقبية أندلسية صحراء رحلة إلى مصر الحوار الأخير تأملات سريعة ...	٣ ٣ اسم (١) فعل التسمية (١) اسم (٢) فعل التسمية (٣)
هي أغنية هي أغنية **تاريخ النشر 1986عدد القصائد 16**	سنخرج غبار القوافل عزف منفرد أنا العاشق السيئ الحظ عند أبواب الحكاية فانتازيا الناي محاولة انتحار أسميك نرجسة حول قلبي من فضة الموت الذي لا موت	١ (فعل التسمية) ١ ١ اسم (٣) فعل التسمية (١) فعل التسمية (٣) ١ ٢ (فعل التسمية) اسم (٤) فعل التسمية (١)
ورد أقل **تاريخ النشر 1986 عدد القصائد 49**	على هذه الأرض تضيق بنا الأرض نسافر كالناس عندما يذهب الشهداء إلى النوم هنالك ليل أفي مثل هذا النشيد ؟ هنا تنتهي رحلة الطير لصوص المدافن بقاياك للصقر خريف جديد لامرأة النار سيأتي الشتاء الذي كان ونحن نحب الحياة نؤرخ أيامنا بالفراش	فعل التسمية (٢) ١ ١ ١ ١ اسم الشاعر الشخصي ١ ٢ ٣ ١ ١ ١ ١
أرى ما أريد (١٩٩٠) **تاريخ النشر 1990 عدد القصائد 6**	رب الأيائل يا أبي ربها مأساة النرجس ملهاة الفضة الهدهد	٥ ٧ ٦
أحد عشر كوكبا (١٩٩٢) **تاريخ النشر 1992 عدد القصائد 16**	كيف أكتب فوق السحاب أنا واحد من ملوك النهاية كن لجيتارتي وترا أيها الماء لا أريد من الحب غير البداية خطبة الهندي الأحمر حجر كنعاني أمام البحر الميت سنختار سوفوكليس فرس للغريب	١ ٢ ١ ١ ٧ ٨ اسم (٥) فعل التسمية (١) ٥

المجلد الثالث (الأعمال الجديدة الكاملة ، مج ١ ، دار رياض للكتب والنشر، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٩ .)

المجموعة الشعرية	القصائد	تكرار لفظ الاسم ومشتقاته
لا تعتذر عما فعلت **تاريخ النشر 2003 عدد القصائد 51**	يختارني الإيقاع وأنا وإن كنت الأخير إن عدت وحدك لبلادنا لا شيء إلا الضوء	٢ ١ ١ ١ ٢

	الأربعاء الجمعة السبت	١
	أما أنا فأقول لاسمي	اسم (٧) فعل التسمية (١) + ع
	الآن إذ تصحو تذكر	١
	هي جملة اسمية	٢ + ع
	لا تكتب التاريخ شعرا	فعل التسمية ١
	لا أعرف اسمك	اسم (٧) فعل التسمية (٤) + ع
	في مصر	اسم (١) فعل التسمية (٢)
	كحادثة غامضة	٢
	ليس الردى للريح	١
حالة حصار **2002**	قصيدة واحدة	٣
لماذا تركت الحصان وحيدا	أرى شبحي قادما من بعيد	١
	في يدي غيمة	١
تاريخ النشر 1995 عدد القصائد 33	قروبون من غير سوء	٣
	ليلة البوم	٢
	سنونو التتار	٢
	البئر	٣
	كالنون في سورة الرحمن	١
	أطوار أنات	١
	مصرع العنقاء	٣
	قال المسافر للمسافر	١
	قافية من أجل المعلقات	١
	هيلين،باله من مطر	١
	ليل يفيض من الجسد	١
	أيام الحب السبعة	٢
	شهادة برتولد بريخت	١
	خلاف لغوي مع امرئ القيس	١
	متتاليات لزمن آخر	٢
جدارية **2001**	قصيدة واحدة	٢١ + فعل التسمية

المجلد الرابع (الأعمال الجديدة الكاملة ، مج ٢ ، دار رياض للكتب والنشر، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٩).

المجموعة الشعرية	القصائد	تكرار لفظ الاسم ومشتقاته
سرير الغريبة	كان ينقصنا حاضر	١
تاريخ النشر 1999عدد القصائد 29	سوناتا I	٢
	سماء منخفضة	٢
	سوناتا II	٢
	وقوع الغريب على نفسه	٢
	غيمة من سدوم	١
	أرض الغريبة/أرض السكينة	١
	سوناتا IV	٢
	أُغنية زفاف	٢
	طائران غريبان في ريشنا	٣
	سوناتا VI	١
	رزق الطيور	٢
	رُبَّما لأن الشتاء تأخَّر	٣
	من أنا، دون منفى؟	٣
	أنا ، وجميلُ بُثَيْنة	٢
	قناع ... لمجنون ليلى	١
	طوقُ الحمامة الدمشقيّ	٢

كزهر اللوز أو أبعد تاريخ النشر: ٢٠٠٥ عدد القصائد: ٣٤	الآن في المنفى إن مشيت على شارع مقهى، وأنت مع الجريدة هاهي الكلمات لوصف زهر اللوز أحب الخريف وظلّ المعاني لا أعرف الشخص الغريب كمقهى صغير هو الحب هي/ هو وأنت معي نهار الثلاثاء والجو صاف ضباب كثيف على الجسر كوشم يد في معلقة الشاعر طباق	١ ٢ ١ ٢ ٤ ١ ٢ ٢ ٢ فعل التسمية اسم (٧) فعل التسمية (١) ٤ اسم (١٤) فعل التسمية (٣) ٣
أثر الفراشة **تاريخ النشر 2008** **عدد القصائد ٤٥**	نسر على ارتفاع منخفض في صحبة الأشياء على أعالي السرو ليلُ العراق الطويل عودة حزيران	٢ اسم (٢) فعل التسمية (٥) ١ ٣ اسم (٢) فعل التسمية (١)

الديوان الأخير الذي نشر بعد وفاته (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي) :

المجموعة الشعرية	القصائد	تكرار لفظ الاسم ومشتقاته
لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي **تاريخ النشر ٢٠٠٩ عدد القصائد ٣١**	ههنا، الآن، وهنا الآن على محطة قطار سقط لاعب النرد سيناريو جاهز لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي الخوف إذا كان لا بد لن أبدل أوتار جيتارتي تلال مقدسة إلى شاعر شاب	٢ ٢ ٢ (اسم) فعل التسمية (٥) ١ تسمية ٦ ١ ٢ ١ ١ ١

إن هذه النسبة العالية لحضور لفظ الاسم ومشتقاته في المتن الدرويشي لتكشف عن إلحاح حاد على سؤال الاسمية بوصفه نسقا علاميا معادلا لسؤال الهوية، بل إنه ليتسرب عبر كامل المنظومات العلامية في المتن الدرويشي، بصورة لا نستغرب معها تصريح درويش بأن " ديريك والكوت" Walcott هو أحد شعرائه المفضلين، فلقد كان والكوت* أحد شعراء الأطراف أو الهوامش الذين احتفوا بإبراز جدلية المستعمِر (بكسر

* ـ ديريك والكوت (١٩٣٠ ـ ...) شاعر حائز على جائزة نوبل عام ١٩٩٢ ، وكاتب مسرحي وأستاذ جامعي ، من

الميم) والمستعمَر (بفتح الميم) ، ملحا على فتح سجلات الذاكرة الامبريالية و تعريتها وفضحها من خلال التركيز على واحدة من أبرز جرائم الاستدمار الغربي ضد الإنسانية ، الجريمة التي يسميها عبد الرحيم الشيخ «متلازمة كولومبس » ، إذ يعمد الاستدمار إلى محو ذاكرة الشعوب والأماكن من خلال العبث بالأسماء أو إعادة التسمية، تخريبا للغات المحلية، وتسميما للذاكرة الشعبية بإدراج المفردات الدخيلة و المصطلحات الأجنبية والعبارات المتنافرة مع ذاكرة المكان التاريخية والثقافية و الاثنية.

ويذكر سعد البازعي أن والكوت كان هو الآخر شديد الاحتفاء بذاكرة الأسماء لكونها مكونا رئيسا في إشكالية الهوية، التي صرف إليها والكوت جل اهتمامه بدافع من انتمائه العرقي للزنوج من جهة، وانتمائه الجغرافي والسياسي إلى منطقة الكاريبي التي تعرضت للكثير من التشويه الثقافي المتعمد من قبل البيض[1] ؛ فلا إلحاقها الثقافي بالبيض جعله يشعر بالأمان، ولا انتماؤه العرقي للزنوج جعله يرضى بالمنتصف . و الهجنة لا تصنع هوية لمثقفي الأطراف والهوامش. ومعادلة الهوية الكبرى هنا تكمن في المقولة الشكسبيرية الشهيرة التي استعارها درويش في مديح الظل العالي " إما أن تكون أو لا تكون ".

إن التنويعات الدلالية لتوظيف ألفاظ الاسم ما تفتأ تكشف لنا أسرار ولع درويش بالأسماء، و عمق وعيه بأنماط اشتغالها السيميائية في اللغة عامة والشعر خاصة.

مواليد سانت لوشا في إحدى جزر الكاريبي . بدأ نشاطه في المسرح أواخر الخمسينيات ، ثم التحق في عام ١٩٨١ بجامعة بوسطن مدرسا ، ثم تقاعد في ٢٠٠٧ ، ويقوم حاليا بإلقاء المحاضرات والقصائد في أنحاء مختلفة من العالم . يعد واحدا من شعراء ما بعد الكولونيالية البارزين الذين فضحوا مسألة الإبادة الثقافية للشعوب الضعيفة ، كما هي شاخصة في حالة مجتمعات الكاريبي، التي ما تزال نسيجا غير متجانس لجماعات بشرية جئ بها في زمن تجارة العبيد، وانتزعت من سياقها الجغرافي والثقافي والطبيعي ، لتحيا في أماكن لا تاريخ لها سوى ما صنعته أيادي التجار المستعمرين البيض.

[1] ـ ينظر سعد البازعي : لغات الشعر قصائد وقراءات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١ ، ٢٠١١ ، صص ٢١٨ - ٢٢٢ .

والمتقصي لأطوار حضور الاسم في المتن الدرويشي يلحظ كثافة وغنى دلاليين ينبسطان في كامل أعمال درويش الشعرية والنثرية على السواء .

وما يعنينا في هذا المقام هو توسل درويش بالأسماء واحتفاؤه بذاكرتها الثقافية والتاريخية والقومية تحقيقا للإجابة عن سؤال الهوية من حيث كونه رهانا على جمالية شعرية، تقوم على توكيد الفواصل الإيديولوجية بين الشاعر والآخر المختلف و الدخيل. ويمكن تلمس هذه الفواصل قوية حادة في المجموعات الشعرية الأولى، بدءا بمجموعة أوراق الزيتون (١٩٦٤)، إذ يرثي الشاعر صاحبه الذي استشهد برصاص الاحتلال الصهيوني :

يحكون في بلادنا

يحكون في شجن

عن صاحبي الذي مضى

وعاد في كفن

*

كان اسمه ...

لا تذكروا اسمه !

خلوه في قلوبنا ..

لا تدعوا الكلمه

تضيع في الهواء ، كالرماد ..

خلوه جرحا راعفا .. لا يعرف الضماد

طريقه إليه ..[1]

إن خشية الشاعر انتهاك حرمة الاسم واستباحة قدسيته بفعل التداول الغوغائي الفج لاسم الشهيد ليحيل على وعي شعري خاص بكنه الأسماء ورمزيتها ، من حيث هي دعامات ثقافية ترسب في لاوعي الجماعة لتجذر فيها قيم الوجود المشتركة، وتبني عبر أنساق دلالية ولسانية نمطا من التعاضد المضمر يستقر عميقا في رؤية الشاعر الفنية؛ فالاسم ليس مجرد اصطلاح أو مواضعة عابرة، وإنما يظل أبدا يحمل في طياته نسقه السيميائي المنبني على تضافر عناصر الثقافة والتاريخ والأعراف والطقوس الاجتماعية والانتماء العرقي إلى جماعة بشرية ما[2] .

يعود ليتجسد من خلال توظيف الضمير «نحن» في خطاب يسفر عن توجس الشاعر من مغبة ازدحام الأسماء ، على نحو توشك بسببه الجماعة أن تغفل عن الفرادة والخصوصية التي يتميز بها اسم الشهيد ، إذ إن تراكم الأسماء ، قد لا يعني في النهاية سوى ضياع المنظومة الرمزية التي يتسامى بها الشهيد ويعلو من خلالها اسما ومسمى :

أخاف يا أحبتي ..أخاف يا أيتام ..

أخاف أن ننساه بين زحمة الأسماء

أخاف أن يذوب في زوابع الشتاء !

أخاف أن تنام في قلوبنا

جراحنا ..

---

١ - وعاد في كفن ، ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، ط ٨ ، ١٩٨١ ، ص ١٨ .

٢ - ينظر أحمد يوسف : السيميائيات الواصفة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ص ٦١ .

أخاف أن تنام !! [1]

هذه أول قصيدة يتوسل فيها الشاعر إلى تعيين خصوصية الكائن الإنساني باستحضار رمزية الاسم. ومع أن الشاعر جرى في النص مجرى التقليد والمباشرة، فضلا عن النزعة الخطابية، وطغيان لغة السرد التقريري، إلا أن الإلحاح في الالتفات إلى الأسماء ، ليكشف عن وعي الشاعر القائم على إدراك المسافة الدلالية والوجودية التي ينزع الاسم إلى الإحالة عليها، بوصفه دالا يسفر عن بناء ثقافي، يتنازع والآخر (الدخيل المغتصب) البقاء والديمومة، لكونهما خلتين تقومان على ضمان رسوخ الهوية وثباتها مِعْلمَ تمايز واختلاف.

إن الوعي بضرورة هذا التمايز والاختلاف لينكشف من خلال إصرار الشاعر العميق على توكيد حضور الاسم بوصفه دليل مغايرة اثنية ولسانية ، و سليل تراكمات تاريخية وثقافية وسياسية :

سجل !

أنا عربي

أنا اسم بلا لقب

صبور في بلاد كل ما فيها

يعيش بفورة الغضب

جذوري ...

قبل ميلاد الزمان رست

---

١ - وعاد في كفن ، ص ١٨ .

وقبل تفتح الحقب

وقبل السرو والزيتون

.. وقبل ترعرع العشب

أبي ... من أسرة المحراث

لا من سادة نجب

وجدي كان فلاحا

بلا حسب .. ولا نسب !

يعلمني شموخ الشمس قبل قراءة الكتب

وبيتي ، كوخ ناطور

من الأعواد والقصب

فهل ترضيك منزلتي ؟

أنا اسم بلا لقب !

*

... أنا من قرية عزلاء .. منسية

شوارعها بلا أسماء

وكل رجالها .. في الحقل والمحجر

فهل تغضب ؟ [1]

تجري الإشارة إلى الاسم هنا بوصفه معادلا للهوية الشخصية؛ إذ إن الأسماء ترشح

١ - بطاقة هوية ، ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، ط ٨ ، ١٩٨١ ، ص : ٧٤.

في أكثر الأحيان بدلالات تاريخية واثنية ولسانية واجتماعية، تتسلل من خلالها رغبة الجماعة البشرية في تأسيس معالم حضورها الرمزي وتمايزها الحضاري. بل إن المواضعات اللسانية التي ينهض عليها اختيار الأسماء لَتقُومُ عادة على خيارات إيديولوجية وثقافية يشكلها الشرطان التاريخي والجغرافي، بوصفهما تراكما وجوديا لميراث هذه الجماعة وخبراتها المتنوعة.

يتعمد الشاعر أن يقدم صورة مغايرة لما هو مألوف عن الهوية، من خلال إغفال خصوصيات المكان والتاريخ والثقافة؛ فالجماعة البشرية التي يحيل عليها تتحدد من خلال واقع لساني(أنا عربي) أو حِرَفي (أبي من أسرة المحراث ... وجدي كان فلاحا ... وكل رجالها في .. الحقل والمحجر) فحسب؛ مما يجعل الهوية هنا تنكشف عارية ممزقة، تستبطن سطوة الحاضر و قسوته ؛ لأنها مفصولة عن كل السياقات ؛ فهي هوية لا تحيل إلا على وجودها الفردي ، إذ الاسم منتزع من لقبه ، وإذ القرية العزلاء منسية ، وقد جردت شوارعها من الأسماء . *

إن رهان الشاعر على ذكر الأسماء واستحضارها ، وقلقه القائم على الفزع من احتمال الفصل بين الاسم ومسماه، أو بين الاسم وسياقه ينتهيان بنا إلى معاينة جملة من الإشكالات المتصلة بالاسم بوصفه علامة وجود ودليل كينونة ؛ إذ يصير إطلاق الأسماء على المسميات اعترافا بسلطتها على الإدراك وإذعانا لوجودها في الذهن وإقرارا بحضورها في الوعي، إن لم يكن هو ذاته إعادة خلق لها عبر اللغة. ثم ألا ينفتح هذا الإشكال على أسئلة أشد إحراجا وأبلغ كثافة ؟ ولم لا يفتأ الشاعر يتذكر قصة خلق آدم و وما يتلوها من تعليمه الأسماء ؟

---

* ـ تجدر الإشارة هنا إلى أن قرية الشاعر ومسقط رأسه (البروة)، قد محيت تماما من الوجود ، وهُجِّرَ ساكنوها بعد اجتياح العصابات الإرهابية اليهودية فلسطين . وقد أقام الاستدمار الصهيوني مكانها مغتصبة. نورد هذه الوقائع للاستئناس فحسب ؛ لأننا لا نتخذ سيرة الشاعر الشخصية قاعدة لهذه الدراسة ، وهذا من منطلق اعتماد مبدأ المحايثة في قراءة النصوص ومساءلتها.

لعل من بين أكثر إشارات درويش إثارة للأسئلة وانفتاحا على التأويل، تلك التي تستعيد واقعة تعليم آدم الأسماء في سياق قصة الخلق، على نحو متباين وبتنويعات مختلفة، لكنها كلها تحيل على وعي الشاعر العميق قوة ارتباط الاسم بالخلق ، من حيث إن كليهما إيجاد من العدم ، وإن كان الثاني يشتغل على هذا المعنى بصورة رمزية :

ما الذي يجعلني أقفز من هذا الأذان

لأصلي للذي علمها أسماءه

ثم رماني للأغاني .[1]

يذهب إرنيست كاسيرر إلى الاعتقاد بأن هناك وظيفة خاصة تضفي على الكلمة ميزة دينية استثنائية ، وترفعها منذ البدء إلى العالم الديني عالم المقدس . ولقد كانت الكلمة في جميع الديانات الثقافية الكبرى متحدة بسيد الخليقة الأسمى. وهذا ما تتفق عليه جل روايات الخليقة . ومن هنا نلفي الديانات الكبرى تنهض على توقير الكلمة بما هي اسم يبدو دائما هو المصدر الحقيقي للفاعلية .[2]

إن الشاعر ليفهم هذا الارتباط بين قوة الخلق وقوة الاسم متجسدا في كون الاسم ركنا ركينا ، وأساسا متينا في عملية تشكل المعرفة ، التي ترادف في مواضع أخرى تشكل الوعي النقدي الذي يتيح لمن يملكه استخلاص الحقائق، وإطلاق الأحكام ، والجهر بالمواقف ، والتمييز بين الجواهر والأعراض :

يا خالقي في هذه الساعات من عدم تجلَّ

لعل لي حلما لأعبده

---

١ - تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط ، ديوان محمود درويش ، مج ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ١٤٨ .

٢ - ينظر إرنست كاسيرر ، اللغة والأسطورة ، ترجمة سعيد الغانمي ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ، ط١، ٢٠٠٩ ، ص ٩٠ .

لعلَّ

علمتني الأسماء

لولا

هذه الدول اللقيطة لم تكن بيروت رملا .[1]

وفي قصيدة الهدهد يستجلي الشاعر حقيقة تعليم الأسماء ، ودورها الروحي في توجيه المعرفة نحو الالتفات إلى حقائق الأمور ، بالنظر في بواطن الأشياء دون ظاهرها ، واستقصاء أسرار الوجود بنزعة عرفانية تصبو إلى أن تجلو عن الذات العارفة غبار الغفلة والنسيان والمعرفة السطحية البليدة :

يا ابن التوتر حين تنفصل الفراشة عن عناصرها ويسكنها الشعور

ذوب هنا صلصالنا ليشق صورة هذه الأشياء نور

حلق لتتضح المسافة بين ما كنا وما سيكون حاضرنا الأخير

ننأى ، فندنو من حقيقتنا ومن أسوار غربتنا . وهاجسنا العبور

نحن الثنائي السماء ـ الأرض ، والأرض ـ السماء . وحولنا سور وسور

ماذا وراء السور علم آدم الأسماء كي يتفتح السر الكبير .[2]

هكذا تصير عملية تعليم آدم الأسماء مسألة عرفانية محضة ، تَنْهتِكُ بسببها حجب المعاني ، وتنكشف جراءها أستار الغيوب؛ فحين يتجرد البشر من هيولاهم الطينية وينفلتون من إسار تركيبتهم الصلصالية ، يتخلل الأشياء نور الحقيقة ، ويصير بالإمكان قنص المعرفة ، واستجلاء أسرارها الأولى المتجسدة في قدرة الإنسان على استيعاب المعاني وإدراجها ضمن سجل خبراته عبر وضع الأسماء .

---

١ - مديح الظل العالي ، ديوان محمود درويش ، مج ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٨ .

٢ - الهدهد ، ديوان محمود درويش ، مج ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٤٥٤ .

و القدرة على ابتكار الأسماء ، بما هي علامات يتم عبرها تنضيد الخبرات الإنسانية، ضمن السجل المعرفي والحضاري للبشرية، حرصا على استمرارية التواصل وضمانا لضرورات العيش ، تسفر عن طاقة الإنسان غير المنتهية على إنشاء أكوان موازية لتلك الموجودة في العالم الواقعي المنبسط أمامه والممتد حواليه ؛ فغالبا ما يتم تحويل الرصيد الدلالي واللساني إلي منظومات معرفية ، يتم تداولها في تجارة المعاني لأغراض تواصلية ونفعية، من خلال أشكال رمزية عديدة :

" خرجت للتو فلم أعرف أين أنا . لم أعرف من أنا . لم أعرف ما اسمي، ولا اسم هذا المكان. لم أعرف أن في وسعي أن أمتشق ضلعا من ضلوعي لأجد فيه حوارا لهذا السكون المطلق. ما اسمي ، من سماني، من سيسميني : آدم ! . "[1]

إن الاسم هنا لبنة معرفية أصيلة ، ينهض عليها الوعي الإنساني كله ؛ إذ لا يمكن أن تتسلل الأشياء والوقائع إلى الذهن البشري إلا في إهاب اللغة. كما إنها لا يمكن أن تستقر في النفس الإنسانية بغير وساطة الألفاظ . و يستحيل على الفكر أن ينشئ المعاني المتصلة بالأشياء والوقائع الخارجية إلا في وعاء الكلمات.

ها هي الكلماتُ ترفرفُ في البال /

في البال أرضٌ سماويَّة الاسم تحملها الكلماتُ .

و لا يحلم الميتون كثيرا ، وإن حلموا

لا يصدِّقَ أحلامَهُمْ أَحَدٌ ...

ها هي الكلماتُ ترفرف في جسدي نحلةً

نحلةً ... لو كتبتُ على الأزرقِ الأزرقَ

اخضرّتِ الأغنياتُ وعادت إليَّ الحياةُ .

---

١ - محمود درويش ، ذاكرة للنسيان ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط ٢ ، ١٩٩٠ ، صص ٣٠ ، ٣١ .

وبالكلمات وجدت الطريق إلى الاسم

أقصَرَ ...

فاللغة إذا هي أساس سجل المعرفة البشرية الأول . والأسماء هي مناط بناء هذه المعرفة وتشكيلها وتأثيثها بما يلزمها من المعاني . ومن هنا يغدو فعل التسمية ذاته حدثا لسانيا شديد الخطورة بما هو ميلاد آخر للبشري ، يضاهي الميلاد البيولوجي في قوة الوجود من خلال نفاذه إلى ذاكرة الجماعة الإنسانية ، واستوائه ضمن سلسلة الأدلة ، التي بها تحيا اللغة إذ تشتغل عبرها بوصفها شبكة من العلامات التي يتشكل منها الرأسمال الرمزي لأي مجتمع بشري :

ولدنا هنا على خيلنا ، واحترقنا بشمس أريحا القديمة

رفعنا سقوف البيوت ليرتدي الظل أجسادنا ، واحتفلنا

بعيد الكروم وعيد الشعير ، وزينت الأرض أسماءنا

بسوسنها واسمها .[1]

إن ارتباط الاسم بذاكرة الأرض (أريحا) وجغرافيتها وتضاريسها ، يحيل على وعي الإنسان الفلسطيني بتاريخ وجوده على الأرض وتفاعله معها من خلال عملية العطاء المتبادل عبر القرون الموغلة في الزمان ؛ فلحظة الميلاد لا تنفك تحمل في طياتها أبدا اسما يهيئ المولود لاكتشاف معنى وجوده وغايته ، وأرضا تحتمل الوليد الجديد وتسم تاريخه كله باسمها ، فما يزال اسمه واسمها متعالقين ما امتد الزمان .

لهذا كله نفهم لم عرج محمود درويش مباشرة على قصة الخلق ليلوذ بها من قبضة المجهول التي مافتئت تناوشه، وتتسلل إلى حسه . بل إنه ليقتبس نصا كاملا من كتاب الكامل في التاريخ لابن الأثير ، يسوق من خلاله قصه الخلق ، ويعرض عبر مروياته

---

١ - حجر كنعاني في البحر الميت، ديوان محمود درويش، مج ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٥٢٨ .

إشارة المؤرخين إلى مسائل خلق القلم والكتابة واللوح المحفوظ[1] ؛ وكأن سؤال الاسمية لا يني ولا يفتر ، ولا يقر به لشاعرنا قرار إلا إذا انبلجت من خلاله أنوار المعرفة الربانية التي أودع الحي القيوم أسرارها في كل تلك الأسماء إذ علمها آدم في بدء الخليقة.

غير أن للاسم أدوار ا سيميائية أخرى، فهو مرجع لساني ثقافي للتمييز بين الذكورة والأنوثة. ولكنه في الآن نفسه قد يستبطن النقيضين معا في حركة شعرية تكشف قوة الاسم بما هو إحالة على هوية عميقة تتجاوز ظاهر الإحالة اللغوية البسيطة ، إلى تجربة كونية عميقة :

وأُقسم :

من رموش العين سوف أُخيط منديلا

وأنقش فوقه شعراً لعينيكِ

وإسما حين أسقيه فؤاداً ذاب ترتيلا ..

يمدُّ عرائش الأيكِ..[2]

إن ظاهر الاسم هنا لا يحتمل من وجهة النظر اللسانية غير دلالة التذكير ، لكنه من وجهة نظر الشعرية ينزاح دلاليا إلى معنى التأنيث لاتصاله بصورة الأرض التي تسقى في نوع من الإدغام الدلالي الذي يقوم على إضمار الكينونة المذكرة للاسم وإبراز صورته المؤنثه بوصفه أرضا قابلة للإخصاب ، ومادة الإخصاب هنا هي الفؤاد الذي يذوب ترتيلا . وكما أن الأرض تحبل بالنبات فإن الاسم هو الآخر يحبل بمعاني الجمال التي تمتد فوق الأرض وتعمرها (يمد عرائش الأيك).

وليست هذه التحويلات الدلالية يتيمة أو منقطعة في نصوص دريش بل هناك ما

---

١ - - محمود درويش ، ذاكرة للنسيان ، ص ٣١ .

٢ - عاشق من فلسطين ، ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، ط ٨ ، ١٩٨١ ، ص ٨٢ .

يعضدها في مواضع من دواوينه وأعماله الشعرية منها قوله في قصيدة سوناتا IV :

يُغَلِّفُك النوم بي . لا ملائكةٌ يحملون السرير

ولا شَبَحٌ يُوقِظ الياسمينة. يا اُسميْ المؤنَّثَ ، نامي

كما تحلمين تكونين ، يا صَيْفَ أرضٍ شماليَّةٍ

يُخَدَّرُ غاباته الألفَ في سَطْوَةِ النوم . [1]

إن تأنيث الاسم هنا يستدعي بالضرورة تأنيثا للهوية ، لكنه تأنيث مجازي قامت صورته على اندغام هويتي كل من الشاعر والمرأة في نمط هوية جديد ، قوامه امحاء الحدود بين كل من طرفي الخطاب؛ فقد يصير المذكر مؤنثا في لحظة وصل حميمة وكذلك المؤنث . والواقع أن التأنيث للاسم هنا ليس غير صورة حداثية لبيت الشاعر العربي القديم :

ينادي المنادي باسمها فأجيبه وأدعى فليلى عن نداي تجيب

ولكن سؤال الأنوثة والذكورة ما يفتأ يحضر في نصوص درويش عبر التلاعب الدلالي بالاسم ، وعبر إبدال شحنة معان جديدة بشحنة المعاني القديمة التي ظل الاسم ينوء تحت ثقلها :

يا من أُحبك، مثل إيماني،

ولاسمك في فمي المغموسِ

بالعطش المعفَّر بالغبار

طعم النبيذ إذا تعتّق في الجرار!

يتحول الاسم هنا من كينونته المجردة إلى كينونة مادية تشخص في سيولة النبيذ

---

١ - سوناتا IV ، الأعمال الجديدة الكاملة ، مج ٢، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ، ط١ ٢٠٠٩ ، ص ٦٢ .

الذي يملأ الجرار. والواقع أن لاوعي الجرة في المتخيل الدرويشي يرتبط دائما بمعني الوصل بين الجنسين ؛ فالجرة بما هي عنصر ترابي خالص ترمز إلى الزاوج بين السماء والأرض . ومن هنا يسري التشابه دلالي بين اسم المرأة في فم الشاعر، وبين النبيذ في الجرة من خلال التقاء الأنوثة بالذكورة في لحظة وصل حميمة ، أحسن الشاعر التلطف في الإشارة إليها على هذه الصورة الممعنة في التعمية والترميز .

وصلة الاسم بالماء ذات أبعاد رمزية متعددة ، وتؤول في عمومها إلى ارتباط الماء بقصص الخلقية الأولى على المستوى الكوني، وارتباط الماء بخلق الإنسان على المستوى البيولوجي، بل قد ترجع إلى ارتباط الماء بالحياة ، ومن هنا فالمسمي حي سواء درج فوق الأرض أو ثوى تحته. وحين يصير الاسم ماء فإن الحياة تمتد بحامله ما امتد وجود الماء في الزمن :

في دِمَشْقَ ،
أُسامِرُ حُلْمي الخفيفَ
على زَهْرة اللوزِ يضحَكُ :
كُنْ واقعياً
لأُزهرَ ثانيةً
حول ماءِ اُسمها
وكُنْ واقعيّاً
لأعبر في حُلْمها ![1]

إن اسم دمشق هنا لا يخلو من حمولته التاريخية والحضارية والثقافية ، بل إنه يزداد

---

١ - طوق الحمامة الدمشقي ، الأعمال الجديدة الكاملة ، مج ٢ ، رياض الريس للكتب و النشر ، بيروت ، ط ١ ٢٠٠٩ ، ص ١٣٣.

إشراقا ووهجا وجمالا في القصيدة ، و يكفي أنه تكرر اثنتين وعشرين مرة في القصيدة ، فضلا عن حضوره في العنوان متصلا بياء النسبة. ولكن جماليته الكامنة في هذا المقطع تستقى من كينونته المائية التي أعطته سحره بوصف الماء أحد أشهر عناصر الجمال الكوني.

غير أن أحاجي درويش عن الاسم والماء لا تني تتوالد مع توالد النصوص ذاتها ، فهاهو يضعنا أمام أحجية جديدة يخلص منها القارئ إلى حيرة يستعصي معها تحديد نقطة إرساء دلالية واضحة المعالم ففي قصيدته " من أنا من دون منفى " نصطدم بعبارة موغلة في الخفاء تتكرر ثلاث مرات ، هي قوله :

يربطني باسمك الماء

إذ ما الذي يربط مكونا لسانيا بآخر من طبيعة كيميائية في جوهره وهيولاه ؟ وربما انصرف الظن إلى بعض التحديدات الدعائية ليرسي منها منطلقا لضبط الدلالة ، مثل القول الشائع في الأدبيات الفلسطينية والقومية " فلسطين من النهر إلى البحر " . لكن هذا الظن لا يلبث حتى يزيدنا حيرة لأن كثيرا من المدن في العالم بنيت على ضفاف الأنهار أو على شواطئ البحار ؛ فالبندقية مثلا مدينة مائية بالأساس ، ومدينة بطرس الأكبر في روسيا تتخللها الأنهار والضفاف والممرات المائية . وما يسعف في نقض هذا التوهم هو أن الشاعر يُعَمِّي على مقصده الأصلي بعبارة إيروسية تنقل الدلالة من أوج المقدس إلى حضيض المدنس في قوله :

لم يبقَ سواكِ ، ولم يبق منك

سوايَ غريباً يُمَسِّدُ فَخْذَ غريبتِه : يا

غريبةُ! ماذا سنصنع في ما تبقَّى لنا

من هُدُوءٍ ... وقَيْلُولَةٍ بين أسطورتين؟

غير أن الناظر المتريث يلحظ جملة أسماء ذات طابع جغرافي ربما كلن له دور في توجيه الدلالة نحو قصد الشاعر الذي ما فتئ ينأى عن أي تجل مباشر ؛ فأسماء دجلة والنيل وسمرقند . ويمكن أن تشتغل هذه الأسماء الجغرافية كمؤولات دينامية تعطي للتأويل بعده الإيديولوجي الذي من خلاله يتسنى قراءة المشهد الدلالي كله؛ إذ يحضر عنصر الماء مصطبغا بنكهته العربية الإسلامية الظاهرة في الأسماء الثلاثة (دجلة النيل سمرقند) . ولكنه يحضر أيضا من خلال علاقة التنافر القوي مع العناصر الطبيعية الأخرى (الماء والتراب والهواء) وهذا ما يجعلنا نرجح البعد المؤنث للاسم والماء معا لكونهما مرتبطين بالأمومة؛ فالماء عنصر أمومي لأنه عنصر رحمي[1]، وهذا يحيلنا على الدلالة الإيديولوجية للاسم بما هي دلالة هوية وانتماء إلى رحم الأمة الأكبر.

لكن وعي درويش بمشكلات الاسم الوجودية يفضي بنا إلى قصيدة غريبة تستحق الاهتمام والتحليل هي :

أما أنا ، فأقول لاسمي

أمّا أنا ، فأقولُ لاسْمي : دَعْكَ منّي

وابتعدْ عنّي ، فإني ضقتُ منذ نطقتُ

واُتّسَعَتْ صفاتُك! خذ صفاتِكَ وامتحنْ

غيري... حملتُك حين كنا قادرَينْ على

عبور النهر مُتّحدين ((أنت أنا)) ، ولم

أَخْتَرْكَ يا ظلّي السلوقيّ الوفيّ ، آختارك

الآباء كي يتفاءلوا بالبحث عن معنى .

---

١ - ينظر غاستون باشلار ، الماء والأحلام دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٧ . صص ١٧١ - ١٩٥ .

ولم يتساءلوا عمّا سيحدُثُ للمُسَمّى عندما

يقسو عليه الاسمُ، أو يُمْلي عليه

كلامَهُ فيصير تابعَهُ... فأين أنا؟

وأين حكايتي الصُّغْرَى وأوجاعي الصغيرةُ؟

تجلس امرأةٌ مَعَ آسْمي دون أن

تصغي لصوت أُخُوّةِ الحيوان

والإنسان في جَسَدي، وتروي لي

حكاية حبها ، فأقول : إن أعطيتني يَدَكِ

الصغيرةَ صِرتُ مثلَ حديقة.. فتقول :

لَسْتَ هُوَ الذي أعنيه لكني أُريد

نصيحةً شعريّةً. ويحملقُ الطلاب في

اسمي غير مكترثين بي، وأنا أمرّ

كأنني شخص فضوليٌّ. وينظر قارئ

في اسمي، فيبدي رأيه فيه : أُحبُّ

مسيحَهُ الحافي، وأما شِعْرهُ الذاتيُّ في

وَصْفِ الضباب، فلا !... ويسألني :

لماذا كنت ترمقني بطَرْفٍ ساخرٍ. فأقول :

كنت أحاور آسمي : هل أنا صِفَةٌ؟

فيسألني : وما شأني أنا؟/

أمّا أنا ، فأقول لاسمي : أَعْطِني

ما ضاع من حُرِّيّتي![1]

تكشف قصيدة درويش (أما أنا ، فأقول لاسمي) مأزقا وجوديا حادا تشخص ملامحه من خلال انفصال الدال عن مدلوله؛ إذ على عكس ما يعرف عادة من تناغم الاسم مع مسماه ، وتعايشهما في ظل سياق ثقافي واجتماعي تتحقق من خلاله كينونة الطرفين باندغامها في ذات مشخصة لها فاعليتها وحركتها في دورة الوجود ، يحدث هنا أن ينفصل الاسم عن مسماه وتجري بينهما قطيعة حادة، يعيش من خلالها المسمى في عزلة قاتلة، بينما يزدهر رأسمال الاسم الاجتماعي والثقافي والرمزي.

وربما شكا كثير من الشعراء وأولي الفن والمذاهب من هذه الأزمة الوجودية الحادة التي تسببها الشهرة ؛ فلقد كانت الشهرة وما تزال تغني الاسم و ترفده بمزيد من التألق والانتشار في حين يضمحل الشخص ويتضاءل حضوره الكوني والاجتماعي. والعلة هنا هي أن ازدهار الاسم وسريانه في الذاكرة الجماعية يتناسب عكسيا مع موت الشخص الفردي وضموره وازدياد عزلته ؛ فالاسم يخلق من الكائن المشهور شخصية عامة ذات صفات افتراضية يغلب عليها طابع الترويج الإعلامي الخادع ، الذي يجري دائما تعميمات نمطية تحنط الشخص في الذاكرة الجماعية وتعطيه بهذا بعدا وثنيا لا روح فيه .

ولقد شكا درويش في مقال له قديم لم نجد نسخته الأم نشره في مجلة الطليعة سنة (١٩٦٨) من ضريبة هذه الشهرة المؤذية والمضللة التي فرضت عليه و بعض شعراء فلسطين الآخرين إرغامات معينة لم يجد له محيصا من أن يثور عليها ويرفضها في صرخته الشهيرة " أنقذونا من هذا الحب القاسي " ، فلقد رحب كثير من النقاد والشعراء في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات بظهور جيل من الشعراء يمثل الصوت الفلسطيني ، وأطلقوا

---

١ - أما أنا فأقول لاسمي ، الأعمال الجديدة الكاملة ، مج ١، رياض الريس للكتاب والنشر ، بيروت ، ط١ ٢٠٠٩ . ص ٨٩ .

عليه اسم (شعراء المقاومة) ثم حصر دور هؤلاء الشعراء في التعبير عن القضية الفلسطينية فقط ، مما تسبب في ألم كبير للشاعر الذي رفض أن تختزل إنسانيته وعواطفه ووجوده وشعره في القضية الفلسطينية فقط .

طالب درويش بحقه في أن ينظر إليه كبشري عادي ذي عواطف وميول ورغبات وأهواء ، يحب هو الآخر ويتغزل، ولم يرغب في أن يسجن في سرداب اسم (شعراء المقاومة) ويجرد من عواطفه، وانشغاله ـ كسائر البشر ـ باليومي والشخصي ؛ فمن العواقب السيئة للشهرة أن تكف الذات عن كونها ملكا لنفسها وأن تصير ملكا مشاعا لجميع الناس. ومادامت الشهرة تدور قبل كل شيء على الاسم، فإن خطورتها كامنة في تقدم الاسم على مسماه. وهذا يدرج كينونة الإنسان ـ موضوع الشهرة ـ ضمن معادلة دلالية جديدة ، يجري تداولها على المستوى الاجتماعي، إذ يحدث تبادل مواقع بين كل من الاسم والمسمى، و يحل الاسم بوصفه دالا محل المدلول (المسمى)، ليصير المسمى الذي كان فيما مضى مدلولا دالا على الاسم ، وتنعكس عندئذ أطراف المثلث الدلالي بين الاسم والمسمى والسند الذي هو المرجع.[1]

وهذه الحقائق تدفعنا إلى قراءة قصيدته بالنظر أولا في بنية العنوان الذي يستقر على ما يبدو أنه جملة غير تامة : " أما أنا ، فأقول لاسمي " تتصدر القصيدة وكأنها جزء من حديث أو حوار مقطوع ، بما يوهم أن كلاما حول الشهرة وانتشار الاسم الشخصي سابق في الوجود على التحقق اللساني للقصيدة . وربما لم يكن كلاما أو حوارا ثنائيا لعله كان حوارا داخليا يصطرع في ذات الشاعر ولم يجد بدا من نقله إلى القارئ بدلا من أن ينوء بثقله بمفرده. وتتكون جملة العنوان من (أما التفصيلية) التي تفيد التخصيص في هذا الموضع ، والتخصيص لا يكون إلا إذا سبقه عموم أو غموض أو إبهام ، فهو يأتي لجلاء صورة شيء أو معنى ما في الذهن فيعطيها صفاء يجلو عتمتها بما يبرز أحكامه ويجلي

١- ينظر عبد السلام المسدي ،السياسة وسلطة اللغة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، ص ٢٠٠ .

خصائصه ، التي تكشف حقيقته وموضعه من الوجود ، وموقعة من دائرتي الأحياء والأشياء ، كما تبين درجة حضوره أو غيابه في عالم الغيب أو دنيا الشهادة .

والشيء المخصوص هنا هو ضمير المفرد المتكلم (أنا) الذي يحيل على شخص الشاعر محمود درويش ، فهو يعين ذاتيته المحضة بعيدا عن أي اصطفاف أو انتماء لأية جهة ، وفي هذا وحده نفي مضمر للدور العام الذي فرض على الشاعر في سياق انتماءاته المتعددة المرهقة١ ، وإصرار على وجوده الخاص . ويتعزز هذا الإلحاح على ذاتية الشاعر عبر فعل (أقول) المنسوب إلى الأنا والموجه إلى لفظ (اسمي) . أما لفظ اسمي فهو يعين معنيين في آن واحد إذ يؤكد من جهة النزعة الفردية للشاعر من خلال دور ة الحوار المغلق الذي لا ثالث فيه بين الشاعر واسمه ، ويعزل في الآن ذاته كل حضور غيري قد يتطفل على هذه الوضعية الحوارية الداخلية بتوكيد وضعية الانكفاء على الذات من خلال ياء النسبة التي تعني الملكية ، فاسم الشاعر الشخصي ملك له وحده ، وياء الملكية هنا تغلق كل مجال للتدخل بين الشاعر واسمه ، مما يحقق للشاعر عزلته المنشودة ، ويفسح له المجال لمحاورة اسمه غير متأثر بقيود الشهرة وإرغاماتها الكثيرة .

غير أن جملة العنوان تظل منقوصة الدلالة لأنها على المستوى النحوي غير تامة المعنى ، فجملة مقول القول غير متحققة في العنوان ، وهذا ما يجعل الصلة بين العنوان والنص صلة بين الصدر وعجزه ؛ فلا يمكن كشف دلالة العنوان إلا باستكناه مضمون النص ودوره في بناء المعنى . يستقر العنوان كشريك حقيقي للنص في بناء المعنى ، ولكنه على مستوى البنية العميقة يؤكد هذا الانفصال بين الدال والمدلول لأن هوية (مقول القول / النص) ليست هي هوية (القول / العنوان) . وإذا كان العنوان هو الدال الذي تناظر وظيفته وظيفة الاسم فإن النص هو المدلول ، وربما شاكل هو الآخر من حيث هويته هوية

---

١ ـ هو جغرافيا وتاريخيا الفلسطيني المشرد ، وأحد فلسطيني الشتات ، وقوميا عربي وسياسيا عضو في منظمة التحرير الفلسطينية وناطق رسمي باسمه في مرحلة ما ، وهو إبداعيا شاعر ، وثقافيا رئيس تحرير مجلة الكرمل الفلسطينية وعضو اتحاد الكتاب الفلسطينيين وعضو اتحاد الكتاب العرب .

الشخص .

ومنذ مطلع القصيدة يمكن ملاحظة نسبة التوتر العالية بين الاسم ومسماه، من خلال عوامل الفصل اللغوي الآتية :

- دَعْكَ منّي
- ابتعدْ عنّي
- خذ صفاتِكَ وامتحنْ غيري

إن هذه الجمل الفعلية الأربع تحدد الاسم بصفته كائنا مستقلا عن مسماه استقلالا كاملا بدليل اختصاصه بضمير المخاطب (أنت) الذي يعينه كشخص منفصل عن المتكلم (أنا) . وهذا الانفصال ما يلبث أن يتطور ويكبر ويغتني بالدلالات التي تزيد من نسبة التوتر بين الاسم و مسماه ، حين يعلن الشاعر عن ضيقه ذرعا بهذا الاسم الذي يزداد ثقلا كلما اتسعت صفاته ، حتى انفلق بسببها زمن الشاعر إلى اثنين :

- زمن الوصل : حملتك حين كنا قادرين على عبور النهر متحدين «أنت أنا» .
- زمن الفصل : ولم يتساءلوا عمّا سيحدُثُ للمُسَمّى عندما يقسو عليه الاسمُ .

والعلة في هذا الانفصام في الزمن كامنة في الصراع الناشئ بين هويتين، أولاهما شخصية أبعادها ذاتية محضة واهتماماتها فردية مطلقة، والأخرى عامة وجماهيرية تحدد للشاعر كيف يكون وكيف يجب ألا يكون . وكلتا الهويتين تستجيب لقواعد من السلوك القولي والعملي يحدد للشاعر نمط الشخصية الذي يتناسب مع الموقف ، مع ما في هذا كله من تصدع داخلي يزيد من عذاب الشاعر، حين تمعن ذاته الحقيقية في التخفي والمداراة ، استجابة منها لإرغامات اللياقة التي تقتضيها الشهرة الأدبية ذات الصفة العالمية .

ويرى جابر عصفور أن الشاعر حين يثور على اسمه الشخصي هكذا فإنه يتمرد على الآخرين الذين اختاروه له ، لأن التمرد على الاسم الشخصي ليس غير تمرد على الأب في

تفسيرات لاكان لفرويد[1]. لكن هذه القراءة - على احتمال ورودها - تظل ممعنة في الإسراف والعمومية ما لم تتقص علاقة الشاعر باسمه في المتن الدرويشي كله، إذ كان في جدارية * الشاعر وقصائد أخرى له من الاحتفاء بالاسم والزهو العلني أو المضمر به ما ينقض هذا القول ويرده على أعقابه.

والنص كما أشرنا آنفا يعين تنافرا حادا بين زمنين لكل منهما دلالاته الخاصة التي تتحدد على النحو الآتي :

زمن الوصل (الكدح المشترك)	زمن الفصل (زمن الشهرة)
- الاسم = الشخص	- الاسم ≠ الشخص
- الدال = المدلول	- الدال ≠ المدلول
- أنت = أنا	- أنا و هو = أنت

إن التنافر بين الزمنين يخلي السبيل لتنافر أعمق بين هويتين إحداهما شخصية لها ملامحها المميزة :

- أين أنا ؟
- أين حكايتي الصغرى
- وأوجاعي الصغيرة ؟
- ... صوت أخوة الحيوان و الإنسان في جسدي .
- إن أعطيتني يدك الصغيرة صرت مثل حديقة .

و الأخرى عامة ، هي ملك للمحافل و الاجتماعات والمناسبات المختلفة ، ولا تتمتع بأية خصوصية فردية لأنها ملك الأغيار والغرباء والنكرات ، و هؤلاء كلهم يتعاملون مع

[1] - جابر عصفور : عوالم شعرية معاصرة ، وزارة الإعلام - مجلة العربي ، الكويت ، ط ١ ، ٢٠١٢ ، ص ٢٥٦ .

* - قصيدة مطولة بدأ الشاعر في كتابتها في سنة ١٩٩٩ إثر نوبة قلبية ونشرها في سنة ٢٠٠١ . وستأتي دراستها لاحقا .

الاسم دون المسمى (الشخص) :

- تجلس امرأة مع اسمي .
- ويحملقُ الطلاب في اسمي .
- وينظر قارئ في اسمي .

لقد أدت هذه القطيعة بين الاسم والشخص وهذا الفصام الحاد بين الهويتين إلى فتح الباب على مصراعيه أمام جدلية ترسب عميقا في طبقات النص هي جدلية الحضور والغياب التي ما فتئت تضرب بنسجها على الدواوين الأخيرة للشاعر؛ فالاحتفاء بالشاعر اسما لا رسما، وعلما شاخصا في المشهد الثقافي والسياسي لا ذاتا فردية لها هواجسها الصغيرة ، إنما يمثل نقلا لذات الإنسان ، لا الشاعر من دائرة الحضور إلى عالم الغياب ، ويرميها في هوة النسيان ، بسبب التجاهل واللامبالاة ، وليس خافيا أن الحضور وجود والغيابَ عدم .

وهكذا يجني اسم الشاعر والمثقف على درويش الانسان من خلال نفي كينونته الشخصية كما يبينه النص :

- لست هو الذي أعنيه
- غير مكترثين بي
- كأنني شخص فضولي
- وأما شعره الذاتي في وصف الضباب فلا
- فيسألني وما شأني أنا؟

وصفوة القول أن القصيدة كشفت عن علاقة متوترة بين الاسم و مسماه، تتعاضد فيها كل معاني النأي والانفصال والقطيعة والمسافة ؛ فالاسم يتجلى ويشرق في عالم

الكينونة والحضور الوهاج ، بينما يتضاءل الشخص (المسمى) ويكاد يختفي في عالم الغياب والعدم. بل إنه صار رهين الاسم في حله و ترحاله ، حتى إن الشاعر ليصرخ آخر القصيدة في وجهه قائلا :

" أعطني ما ضاع من حريتي "

بل لقد ذهب الشاعر إلى أبعد من هذا الصراخ في وجه الاسم، عندما قال في موضع آخر وفي مناسبة أخرى : " ليس صحيحا أنه ليس من حق الشاعر الفلسطيني أن يجلس على تلة ويتأمل الغروب ، وأن يصغي إلى نداء الجسد أو الناي البعيد ، إلا إذا ماتت روحه وروح المكان في روحه ، وانقطع حبل السرة بينه وبين فطرته الإنسانية.

وليس الفلسطيني مهنة أو شعارا غنه في المقام الأول ، كائن بشري يحب الحياة وينخطف بزهرة اللوز ، ويشعر بالقشعريرة من مطر الخريف الأول... وينجب الأطفال للمحافظة على الاسم والنوع ومواصلة الحياة ".[1]

والقصيدة بهذه الصورة ليست غير تجل لهذا التشظي والتمزق الذي طال ذات الشاعر و الإنسان وحاق بوجوده وكينونته. وما التساؤل الوارد في القصيدة : " أين أنا " غير تعبير عن الخلل العميق الذي تسرب إلى دورة الحضور و الغياب بوصفها نسقا مفتوحا على إبدالات الزمان والمكان كما يتفاعل معها الشاعر، وينفعل بها الإنسان في ذات محمود درويش ووعيه الفني.

[1] - محمود درويش : مهنة الشاعر ، ضمن حيرة العائد ، الأعمال الجديدة الكاملة ، مج ٣ ،رياض الريس للكتاب والنشر، بيروت، ط ١ ٢٠٠٩ ، ص ٣٤٠ .

٣ - سحر التسمية

" سموني ماشئتم. جاء دوري

الآن لأسمي نفسي ما أشاء

وأفعل ما أشاء"

محمود درويش، يوميات الحزن العادي

ربما كان هذا العنوان مغرقا في المجاز قليلا ، لكن الفيلسوف الإسباني خوسيه

أورتيغا إي غاسيت * José Ortega y Gasset يعلق سره على الاستعارة ، وما تنوء به من طاقات دلالية ثرة، فضلا عما تنفتح عليه من أكوان شعرية قد لا تنتهي. والربط بين الاستعارة والتسمية يبدأ من التطابق القديم عند الشعوب البدائية بين الاسم والمسمى ؛ فاستحضار الاسم يعني استحضار المسمى، ولعل هذه الحقيقة هي التي دفعت علماء التاريخ القديم والأنثروبولوجيا إلى الاعتقاد بارتباط الرسوم الجدارية القديمة في الكهوف والمغاور بنوعٍ من السحر، الذي يخترق به الإنسان البدائي حجب الغيب ليقطع السبيل على طريدته من قبل أن تنوشها حرابه و سكاكينه الحجرية. وما هذا إلا لأنه يعتقد أن استدعاء صورة طريدة وتمثيلها على هيئة ما يؤثر مباشرة على الطريدة ذاتها، بمعنى أن استدعاء الصورة يقتضي استدعاء المصوَّر. كما إن التأثير في الصورة يؤدي إلى التأثير في المصورَّ.

وعلى هذا الوجه ربما يكون ما بين التسمية و الاستعارة هو أقرب ما يكون إلى تظاهر سِحْرين اتحدا حتى كأنهما اتفقا على أن يحدثا الأعاجيب في دنيا البشر وكلام الناس. ومن أجل هذه الحقيقة يقول إي غاسيت ": ولما كانت الكلمة بالنسبة إلى الإنسان البدائي هي إلى حد ما الشيء المسمى نفسه ، من هنا كانت الحاجة إلى عدم تسمية الشيء المفزع الذي يندرج تحت إطار المحرم وهكذا كان مشارا إليه بطريقة مخفية وسرية أخذ يسمى باسم شيء آخر .

وبهذا فإن رجلا من جزر بولينيزيا (polinisia) ينبغي عليه عدم ذكر أي شيء

* - خوسي أورتيغا إي غاسيت (١٨٨٣-١٩٥٥)، فيلسوف إسباني من مواليد مدريد. اهتم في فلسفته بالتركيز على المشكلات الاجتماعية. درس الفلسفة وحصل على الدكتوراه عام ١٩٠٤. انتقل إلى ألمانيا حيث تعرف على الكانطية الجديدة . ثم عاد إلى إسبانيا وأسس عام ١٩١٥ مجلة «اسبانيا» ثم مجلة «الغرب» التي عدت من أفضل المجلات الأدبية والفكرية في تلك الفترة . اجتذبه ميدان السياسة فدعا إلى الحريات و الديمقراطية معارضا الديكتاتورية. و قد صنف فكريا وسياسيا ضمن جيل ١٩١٤. وعندما قامت الحرب الأهلية في إسبانيا عام ١٩٣٦، غادر إسبانيا، ولم يعد إلا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.

ينتمي إلى الملك ، عندما يرى مشاعل غرف القصر تشتعل عليه : «أن يقول إن النور يشع في غرف السماء» وهذا هروب مجازي. "[1]

إن سحر التسمية بهذه الصورة ينعقد على مجاز استعاري، ينهض على نقل المسمى من كون إلى كون، من ضيق الضرورة إلى سعة الاحتمال، ومن تجهم العادي إلى إشراقة الخيال، ومن انحسار الواقعي إلى امتداد الشعري ؛ لأنه في جوهره استبدال كينونة بكينونة ، من خلال العبور من عالم الأشياء والموجودات الصماء، بما هو عالم الكم والتراكم والكفاية الذاتية، إلى منظومة المعاني والدلالات التي تتجاوز بالوجود الإنساني كل مظاهر العيش اليومي المشترك، لترفده بمعايير فنية وجمالية وقيمية، ترتفع بها مداركه وأحاسيسه إلى عالم الإبداع و الفرادة . إنها حيلة الشعر والشاعر معا في الهرب من المألوف و المبتذل و النأي عن جدب الواقع وإمحاله، لهذا يقول درويش :

المجاز الكناية والاستعارة والتورية

هي ظل الكلام ، فلا

صورة الشيء كالشيء أو عكسه

إنها حيلة الشعر في التسميه

ولي في المجاز مآرب أخرى

كأن أترك الأغنيه

على رسلها تتلفت شرقا وغربا

وتقفز بين السماوات والأودية

[1] - خوسيه أورتيغا إي غاست : تجريد الفن من نزعته الإنسانية ، ترجمة جعفر محمد العلوني ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ٢٠١٣ ، ص

وتعالج أوجاعها بقليل من السخرية [1]

إن هذه السخرية التي تشخص في الشعر ـ من خلال إعادة التسمية ـ كامنة في الوعي بخطورة تأويل الاسم، حين يجري تحويل دلالته الأصلية وصرف معناه عما كان يتوقعه العوام و يتداوله سائر الناس. *

---

[1] - محمود درويش ، في حضرة الغياب ، ص ٤١٩ .

* - ربما كان الوعي بهذه الحيل الشعرية في إعادة التسمية هو الذي حمل بشار بن برد الشاعر الفارسي المعروف على أن يعبث كل ذلك العبث، الذي حير بعض خاصته ومعاصريه لما أنكروا عليه ـ والرواية مشهورة ـ أن يجمع بين التفنن البارع و العبقرية الفذة في قوله:

إذا ما غضبنا غضبةً مُضَريةً هتكْنا حجابَ الشمسِ أو قطرتْ دما

وبين الإسفاف المشين والابتذال الصريح في قوله :

ربابة ربـــــة البيت تصب الخل في زيت

لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

وإنما ذهب بشار مذهبا آخر غير الذي فطن إليه بعض خاصته وأنكره عليه ، فقد جرى في هذين البيتين مجرى تأويل الاسم والعبث بشحنته الدلالية وصرفها عما يمكن أن يتوهمه السامع من جمال ورقة ورهافة حس، على سبيل الاحتياط لما قد يثيره لسم الرباب من لواعجَ وأشواقٍ في نفس الملتقي، لما له في الذاكرة الثقافية و الأدبية عند الشعراء عموما والغزلين كعمر بن أبي ربيعة خصوصا ؛ فقد كشفت نتائج التحليل عما يلي :

-ربابة ربة البيت : مركزه وحجر الرحى فيه، فهي ثقيلة هركولة مستديرة لا رشاقة فيها ولا حسن قوام لها، لو كانت رشيقة وذات قوام حسن ما استقر بها الدهر خادمة عند ضرير ، و لتهافت عليها أولوا الشأن والجاه .

-اختزال وجودها في الهم اليومي القائم على التكرار الآلي للحركات والسكنات. وما كونها تصب الخل في الزيت غير إشارة إلى الوجود المحدود والمنحصر بين الخل والزيت بكل ما فيهما من دلالة على تجهم اليومي؛ فهو وجود منزوع المتعة ، مفـرغ من كل طعـــم ، وجـــود اللاشكل و اللالون واللاحس .

-ويضاف إلى هذا الثقل الدلالي ثقل أصوات تفعيلات مجزوء الوافر الرتيبة التي تحمل على الضجر، وتزيد السامع مللا ونفورا، بسبب إيقاعها البطيء المتواني في الكسل.

-القلب الدلالي للاسم من الحسن إلى القبح ومن الخفة إلى الثقل فيما يشبه السحر الذي أشرنا إليه آنفا، يتشاكل صوتيا مع الإدغام الماثل في صفة ربة .

-الإدغام وحده يتكرر أربع مرات مما يوحي بعناء الجهد والمكابدة في العيش مع خادمة ثقيلة الجسم والظل. (ربّـَة ، تصبّ ، الخلّ ، الزيتّ) .

-مع الإيقاع الرتيب الثقيل في البيت الأول تزداد الرتابة حدة في البيت الثاني الذي ينوء هو الآخر تحت ثقل

إن فعلَ التسمية والاستعارةَ في الشعر صنوان، ذلك أن كليهما إعادة تعيين اسم لمسمى، وهذا ما يجعلهما ينفتحان على التأويل وتعدد الدلالة. ولكن فعل التسمية من وجهة نظر فرانسواز أرمنغو Françoise Armengaud لا يمكن أن ينجح دون أن يخضع للمواصفات الاجتماعية التي يتآزر في صياغتها وتشكيلها كل من أنساق الثقافة والمحددات الأنثروبولوجية و الأطر اللغوية. وهذا يعني الالتفات إلى وضعية من يملك سلطة التسمية ، والانتباه إلى مدى مطابقة الأسماء لشروط التقاليد والأعراف [1]

و قد انتبه درويش إلى خطورة فعل التسمية بما هو فعل وجود وفعل ثورة وتمرد ، لأنه إما أن يكون بسطا لسلطان أو رفضا لسلطة أو بناء لكون أو تهديما لكون؛ ففعل التسمية يقتضي أبدا حضور المغاير والمختلف والند والنظير، مما يدفع الشاعر دفعا إلى استحداث تسمياته الخاصة التي تعكس رؤيته للأشياء والأحداث والأشخاص، ومن هذه التسميات اختيار محمود درويش عنوان " أسميك نرجسة حول قلبي " لقصيدة يخاطب بها صديقه الشاعر سميح القاسم، قائلا :

أسمِّيك نرجسةً حول قلبيَ

أربعة صوائت تزيد من امتداد المعاناة وحدتها (الألفات الثلاث والياء).

-ظاهره الملاطفة ولكن باطنه الضجر وضيق الذرع بهذا القدر الثقيل الظل الذي وكله إلى هذه الجارية غير ذات الأرب .

جرى تأويل الاسم هنا بوصفه دالا أما سائر البيتين فمدلول، وهذا ما تكشفه علاقة الإسناد التي انبنى عليها البيت. وشعرية الإسناد هنا لا تنهض على توخي معاني النحو ـ كما يذكر شيخنا الجرجاني ـ بل إنها تنهض على مفهوم اللانحوية الذي أشار إليه مايكل ريفاتير، فالمفارقة قائمة بين (المسند) خبر المبتدأ ومدلوله الظاهر وبين ما توفره عناصر المعجم اللغوي و الموسيقي الخارجية و الترتيب المتعمد لعناصر الإخبار الأخرى.

وربما كانت حيلة بشار هذه في إعادة تسمية خادمته هي إحدى شطحاته الفنية الجريئة للإحالة على واقع صلد قاس، يدور على نفسه كحمار الرحى ، فلا يصيب بشارا منه سوى جفوة العيش وبؤس الواقع اليومي، الذي يجعله يفني يومه باستنساخ أمسه، ويرقب غده في صورة يومه ، لما عوّده عليه طالعه الشقي من ليالي سود وأيام كالحات.

[1] - ينظر مادة (nom) في موسوعة يونيفرساليس ، قرص دي فيدي الإصدار ١٤ ، سنة ٢٠٠٩ .

لو كان قلبي معكْ،

وأودعتُهُ خَشَبَ السنديانِ،

لكنتُ قطعتُ الطريقَ بموتٍ أقلّ ...

أما من وراءٍ؟ أما من أمامٍ؟ أما من صعود؟

أما من هبوط؟

أما آن للفارس الحُرِّ أن يتوسّدَ ظِلاً

وأن يشتري قبرَهُ قبل أن ينفدَ القفرُ. ماذا دهانا

أما كان من حقِّنا أن نُصَدِّق امرأةً واحدهْ

وأُسطورة واحدهْ؟ [1]

يذهب ظاهر النص إلى وضع سميح القاسم في موضع استثنائي جدا فهو علامة الحياة الباقية ومؤشر الجمال الوحيد المتاح للشاعر وسط بيداء مقفرة لا ماء فيها ولا ظل. ومع أن التسمية الواردة في جملة العنوان، قد تكررت في نص القصيدة مرة واحدة فقط، إلا إنها تأخذ طابعا كنائيا لا يكشف بصراحة عن قصدية المسمي (اسم الفاعل) ، الذي يتخذ وضعا استعلائيا من المسمَّى (اسم مفعول)، فكل وضع تسمية هو أولا وفي جميع الأعراف البشرية وضع أبوي، يتمتع فيه مانح الاسم بسلطة اجتماعية وقانونية تؤهله لاختيار دلالات معينة للمسمى.

ويمكن إبراز هذه الدلالات من خلال الإشارة إلى عدم توازي كل من موقع المسمي والمسمى في الصورة العامة لمشهد التسمية؛ فالتسمية بوصفها تعيينا لدلالة ما، تنهض في الوقت نفسه على إقصاء الدلالات الأخرى وإبعادها. إن التسمية هنا تستبعد كل

١ - أسميك نرجسة حول قلبي ، ديوان محمود درويش، مج ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص ٣٠٢ .

الدلالات مضادة، وتقوم بتخفيف الظلال الدلالية للمعاني المترادفة، وتوحدها من خلال إعادة التسمية التي تضبط وجود المسمى ضمن ما يلي :

١ – نقل المسمى من عالم الإنسان إلى عالم النبات .

٢– نقل المسمى من وضعية الند والنظير والمكافئ إلى وضعية الملحق والتابع.

٣– إعادة توزيع وجود الشاعر الثاني ليغدو شبيها بأصيص الزهور التي تضعها النساء ربات البيوت على شرفات المنازل .

قامت جمالية التسمية هنا على فعل مراوغة اجتماعية وثقافية في الآن نفسه؛ فوجود شاعر مثل سميح القاسم في المشهد الثقافي الفلسطيني فرض على درويش نوعا من المجاملة الأدبية، استحق بها سميح القاسم أن يكون رفيقا لدرويش في مساره الأدبي والسياسي. ولكنه من جانب آخر وجود يلج الخريطة الإدراكية لدرويش من جهة الحساسية الإبداعية والشعرية، التي لم تر في سميح القاسم إلا منافسا ندا وشاعرا كفؤا ، يطاوله في مجالس الشعر ونوادي الأدب .

ومن هذا المنطلق الناهض على حساسية درويش الشديدة إزاء النظراء والمنافسين، عمدت استراتيجيته الشعرية إلى مناورة بارعة في الاستيلاء على المشهد بصورة يبدو معها الشاعر الثاني منفعلا على يأخذ درويش زمام المبادرة كله. ويتضح هذا كله باعتماد شعرية للتسمية تتبنى استراتيجية نقل المسمى من كينونة إنسانية كاملة إلى كينونة نباتية، وتروم تحويل وإزاحة دلالة المسمى من أجل بناء دلالة جديدة له تنقله من هويته الأصلية إلى هوية مضافة سرعان ما تأخذ موقعها في النسيج الدلالي العام لفعل التسمية .

إن نقل المسمى (الشاعر سميح القاسم) من عالم الإنسان إلى دنيا النبات ـ رغم ما يتمظهر به من مسحة جمالية ـ يضمر في نسقه الداخلي تحويلا لوجوده كله بنقله من

فعالية المشاركة والندية والمنافسة القائمة على الفعل الحر المتجدد والحركة المفتوحة إلى الوجود المقيد المحدود على مستويات المكان والزمان والدلالة ؛ فالزهرة عديمة الحظ من الحركة والانتقال بسبب ارتباطها بمكان زرعها . وهي محدودة العمر جدا قياسا إلى العمر البشري . أما الدلالة فتظل مقيدة بحدود ما يتاح لزهرة في عمرها القصير من جمال ، سرعان ما يذوي ويخمد وينتهي إلى ذبول .

كما إن استعمال الشاعر درويش للظرف (حول) يبرز بجلاء هذه المناورة الثقافية والاجتماعية والجمالية في الوقت عينه ؛ فالفارق كبير جدا بين توظيف الظرف (حول) وتوظيف حرف الجر (في) ، ذلك أن وجود سميح القاسم في القصيدة هو وجود خارج القلب بما جوهر، وما كان خارج الجوهر يظل عرضيا وطارئا و محدودا بطبيعته الآنية والزائلة والمؤقتة.

وفضلا عن هذا فإن مضمرات التسمية تكشف بعدا آخر، ربما كان هاجعا في لاوعي الشاعر من جهة كونا شاعرا عربيا ، ماانفك يغترف من ميراث أسلافه القدامى، ويترسم أساليبهم وطرقهم في الغض من قيمة المنافسين والإزراء بالشعراء المناوئين. أولم يقل الشاعر أبو النجم العجلي (ت ١٣٠ هـ):

إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر [١]

إن دلالة هذا البيت تصب في سياق توكيد الشاعر العربي القديم لفحولته الشعرية وإصراره على تميزه واستعلائه على شانئيه من شعراء القبائل الأخرى أو الأحزاب المعارضة؛ لهذا أنشأ يتوسل بمفاهيم الذكورة والأنوثة لترفده بما هو في حاجة إليه من معاني الغلبة والتفوق والقهر. ومن هنا لا يستبعد أن يكون هذا المعنى هاجعا في ذهن درويش عندما نقل غريمه من عالم الذكورة الإنساني إلى دنيا الأنوثة النباتية فجعله

١ - ديوان أبي النجم العجلي، جمع وشرح وتحقيق محمد أديب عبد الواحد جمران ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ، صص ١٦١ - ١٦٢ .

نرجسة، في حين أن قلب الشاعر مذكر.

كما إن العلاقة بين القلب و النرجسة لا تستقر على تكافؤ دلالي؛ ذلك أن القلب مركز ، في حين أن النرجسة هامش. و هذه الدلالة تومئ إلى معنى الإلحاق و الاستتباع الذي ينهض على كون منشئ الخطاب أصلا، أما الذات موضوع الخطاب فهي فرع. وهذه المفارقات كلها وليدة مضمرات التسمية التي تتحكم في توليد الدلالات وضبط مسار تأويلها وفق ما تحدده مقصدية الخطاب، التي غاليا ما تعمل في الشعر على نحو غير متوقع، إذ تتحول الدلالات الحافة والهامشية إلى دلالات مركزية ، عندما تتم إزاحة الدلالات القديمة من مواضعها، أو حين يجري تعطيلها وإيقاف سيرورتها الإبلاغية عن العمل.

غير أن ألاعيب التسمية وأحابيلها تكشف عن المزيد من وجوه المعنى الكامنة في الخطاب الشعري الدرويشي، بوصفها استراتيجيات مناورة و مراوغة يلتفت إليها الشاعر كلما اتسعت المعاني وضاقت العبارات. فمن عجائب التسمية أنها ترتفع بالمسمى من المدنس إلى المقدس، من العالم الأرضي الزائل التعيس إلى عالم السماء الرحيب، حينما تستند إلى المفاهيم التي يزخر بها النسق الثقافي الروحي. وعلى هذه الصورة يغدو الكائن البشري البسيط المحدود المعرفة، المكدود القوى رمزا لكل المعاني السامية والعظيمة :

النّدى والنار عيناه،

إذا ازددت اقتراباً منه غنىّ

وتبخرت على ساعده لحظة صمت، وصلاه

آه سميه كما شئت شهيدا

غادر الكوخ فتى

ثم أتى، لما أتى

وجه إله ! [1]

إن فعل التسمية يتجسد هنا بوصفه فعل تزكية وتقديس، ترتفع بهما رتبة المسمى من كينونة محدودة مؤقتة إلى كينونة مطلقة في الذاكرتين الثقافية والشعبية على السواء ؛ حين تستمد التسمية إشعاعها من نورانية اليقين الديني الذي يرفع الشهيد إلى عالم السماء حيث تتجلى له ألطاف أنوار الإلهية .

لكن ثراء فعل التسمية يتجاوز هذه المعاني إلى كونه فعلا ثوريا لأنه إعادة تعيين لمفاهيم وبناء لعوالم مناهضة لما سبق تحديده وتعيينه والتواضع عليه . وقد تغدو التسمية على هذه الصورة خروجا من المبهم الغفل إلى الوجود الواضح المتعين فاليقين يحتاج إلى تسمية تتضمن خصائص المسمى ومظاهر وجوده وحركته وغايته :

عَلَى هَذِهِ الأَرْضِ مَا يَسْتَحِقُّ الحَيَاةْ : عَلَى هَذِهِ الأرضِ سَيِّدَةُ

الأُرْضِ ، أُمُّ البِدَايَاتِ أُمّ النِّهَايَاتِ . كَانَتْ تُسَمّى فِلِسْطِين . صَارَتْ تُسَمّى

فلسْطِين . سَيِّدَتي : أَستحِقُّ ، لأَنّكِ سيِّدَتِي ، أَسْتَحِقُّ الحَيَاةْ .[2]

إن الإلحاح على زمنية التسمية من حيث هي فعل ضارب بجذوره في الماضي ، وممتد بفروعه إلى عنان المستقبل يومئ إلى إصرار الشاعر على الاحتفاظ بهوية فلسطين التاريخية، كأجلى صورة لاستمرار وجودها بخلود اسمها وامتداده عبر أطوار الزمن الثلاثة ؛ ففلسطين تظل أبدا أم البدايات وأم النهايات. ويستبطن الإصرار على التسمية هنا إلغاءً للهوية المزيفة التي يريد العدو الصهيوني أن يفرضها على هذا الجزء الاستراتيجي من الأرض العربية الإسلامية، مستهدفا فصلها عن تاريخها بتوظيف أسماء دخيلة وأجنبية :

---

١ - يوميات جرح فلسطيني ، ديوان محمود درويش، دار العودة ، بيروت، ط ٨ ، ١٩٨١ ، ص ٣٤٦ .

٢ - على هذه الأرض ، ديوان محمود درويش ، مج ٢ ، دار العودة ، بيروت ،ط ١ ١٩٩٤ ، ص ٣٢٦ .

لعلَّ الفتى حجرٌ...

من بعيدٍ يرى مُدُنَ البرتقالِ السياحيِّ

والكاهن العسكريِّ

ولكنه يجمعُ الملصقات ويكتب فوق بقايا السجائر آراءهُ في الغزاةِ

الذين إذا شاهدوا مُدُناً هدموها بأسمائهم واستراحوا على العشبِ

قال : لماذا تكون الثقافةُ ظلّ الجنودِ على ساحلِ الأبيضِ المتوسط؟

قلتّ : وخادمةً للبلاطِ وللفئة الزائدهْ [1]

إن هدم المدن بأسماء الغزاة يعني قتل سكانها رمزيا من خلال محو ذاكرتها التاريخية والثقافية ، وإلحاقها بفلك الثقافة الغازية والدخيلة . ومن هذا المنطلق يغدو الصراع على الأسماء ، والحرص على التسمية رهانا استراتيجيا لا يمكن التغافل عنه ، لأنه في بعده الأعمق صراع بين ذاكرتين، أو فلنقل إن الحروب الحقيقية على الشعوب تدور رحاها أولا على أرض اللغة باستراتيجية التسمية، التي يمكن لنا أن ندرجها ضمن ما يسميه مارك توين (soap and education) * :

دَثّريني بصوفك يا لغتي ، ساعديني

على الاختلاف لكي أبلغ الائتلاف . لِدِيني

---

١ - الحوار الأخير في باريسس ، ديوان محمود درويش ، مج ٢ ، ص ١٢٣ .

* - يقول مارك توين : " وقفت بجانب وزير الحرب وقلت له إن عليه أن يجمع كل الهنود في مكان مناسب ويذبحهم مرة وإلى الأبد . وقلت له : إذا لم توافق على هذه الخطة فإن البديل الناجع هو الصابون والتعليم **soap and education** . فالصابون والتعليم أنجع من المذبحة المباشرة ، وأدوم وأعظم فتكا. إن الهنود قد يتعافون بعد مجزرة أو شبه مجزرة ، لكنك حين تعلم الهندي وتغسله فإنك ستقضي عليه حتما ، عاجلا أو آجلا . التعليم والصابون سينسفان كيانه وسيدمران قواعد وجوده. وقلت له سيدي ، اقصف كل هندي من هنود السيول بالصابون والتعليم ، ودعه يموت ". منير العكش : أمريكا والإبادات الثقافية لعنة كنعان الانجليزية ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٩ ، ص ١٥ .

أَلِدْك . أنا ابنك حيناً ، وحيناً أبوك

وأمك . إن كنتِ كنتُ ، وإن كُنْتُ

كنتِ . وسمّي الزمان الجديد بأسمائه

الأجنبّيةِ يا لغتي ، واستضيفي الغريب

البعيد ونَثْرَ الحياة البسيطَ لينضج

شعري . فَمَنْ – إن نطقتُ بما ليس

شعراً – سيفهمني؟ من يكَلّمني

عن حنينٍ خفيّ إلى زمن ضائع إن

نطقتُ بما ليس شعراً؟ ومن – إن

نطقت بما ليس شعراً – سيعرف

أرض الغريب؟[1]

يشكو الشاعر من قصور لغته الشخصية وعجزها على التواؤم مع الواقع الجديد الذي فرض أسماء جديدة وأجنبية طافحة بصفات الغريب البعيد و ملأى بملامحه . لذا يدعو الشاعر لغته إلى أن تسمي الزمان الجديد بأسمائه الأجنبية في حوارية تكشف مناقضة حادة بين هذا الزمن (زمن الغريب الدخيل) وبين زمان قديم كانت الأسماء فيه أصلية متوائمة مع روح سكان الأرض وثقافتهم . وليس غريبا من هذا الوجه أن ترتبط كتابة التاريخ بفعل التسمية :

لا تكتبِ التاريخَ شعراً ، فالسلاحُ هُوَ

المؤرِّخ . والمؤرّخ لا يُصَابُ برعشة

---

١ - نهار الثلاثاء والجو صاف ، الأعمال الجديدة مج ٢ ، دار ريا الريس ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٩ ، صص ٢٧٥- ٢٧٦ .

الحُمّى إذا سَمّى ضحاياه ولا يُصْغي

إلى سرديّة الجيتار . والتاريخ يوميّاتُ

أسلِحَةٍ مُدَوّنةٌ على أجسادنا . « إنّ

الذكيّ العبقريّ هو القويُّ » . وليس

للتاريخ عاطفةٌ لِنَشْعُرَ بالحنين إلى

بدايتنا ، ولا قَصْدٌ لنعرف ما الأمام

وما الوراء .[1]

يلخص درويش في هذه القصيدة كل علاقات القوة التي تتحكم في صناعة المعرفة التاريخية؛ فالعلاقة بين المستدمر القوي المدجج بأسلحة الفتك والقتل وبين الشعوب الضعيفة تنتهي في أحيان كثيرة إلى وضعية استلاب حضاري وثقافي يمكّن الاستدمار من فرض وجهة نظره الاستعلائية التي تبرر الإبادة العرقية والثقافية على كتّاب التاريخ . والواقع أن كاتب التاريخ نفسه جزء من المشروع الاستدماري الإبادي. ومن أبرز أسلحة المؤرخ الكولونيالي تبديل الملامح والأسماء والوقائع بما يتطابق والرؤية الاستدمارية .

ويذكر تزفيتان تودوروف في هذا المقام كيف أن الغازي الاسباني كريستوف كولومبوس غرق في سعار تسمية حقيقي عندما وصل إلى القارة الجديدة ، حتى إنه هوسه المجنون بإطلاق السماء جعله في أيام معينة يعطي اسمين متتاليين للمكان الواحد ، وجهد ما استطاع في محو الأسماء القديمة للجزر والمرافئ و الأنهار . بل إن قبائل السكان الأصليين نفسها لم تسلم من فعل إعادة التسمية . فالبادرة الأولى التي لدى اتصاله بالأراضي المكتشفة حديثا هي فعل تسمية. وهذا الفعل هو الإعلان الذي بموجبه تصير هذه الأراضي

١ - لا تكتب التاريخ شعرا ، الأعمال جديدة الكاملة مج ١ ، ص ١٠١ .

جزءا من اسبانيا الغازية.[1]

ومن هذا المنظور فإن إطلاق الأسماء على الأشياء يساوي امتلاكها. ومن هنا تتسلل عدوى استملاك الآخر عن طريق فعل التسمية إلى التاريخ ، الذي سرعان ما يتشوه بسبب سعار الإبادة الثقافية واللغوية الذي يمارسه الغزاة المحتلون ضد سكان الأرض الأصليين.

لكن القصيدة التي يرشح من خلالها اهتمام درويش بفعل التسمية بصفته فعل وجود وتواصل هي قصيدة :

لا أعرف اسمك

- لا أعرفُ اسمَكِ

□ سمني ما شئتَ

- لستِ غزالةً

□ كلا. ولا فرساً

- ولستِ حمامة المنفى

□ ولا حُوريّةً

- من أنتِ؟ ما اسمكِ؟

□ سَمِّني ، لأكونَ ما سَمّيتْنَي

- لا أستطيع ، لأنّني ريحٌ

وأنتِ غريبةٌ مثلي ، وللأسماء أرضٌ ما

---

١ - ترفيتان تودوروف ، فتح أمريكا مسألة الآخر ، ترجمة بشير الشباعي ، سينا للنشر – الصقر العربي للإبداع ، القاهرة ، ط ١ ١٩٩٢ . صص ٣٣ – ٣٥ .

☐ إذنْ، أنا «لا أحَدْ»

☐ لا أعرف اُسمكَ، ما اُسمُكَ؟

- اختاري من الأسماء أَقْرَبَها

إلى النسيان . سَمِّيني أكُنْ في

أهل هذا الليل ما سَمَّيْتني!

☐ لا استطيع لأنني امرأةٌ مسافرةٌ

على ريح . وأنت مسافر مثلي،

وللأسماء عائلة وبيت واضح

- فإذن، أنا «لا شيءَ» ...

قالت «لا أحد» :

سأعبئ اسمك شَهْوَةً . جَسَدي

يلمُّك من جهاتكَ كُلِّها . جَسَدي

يضُمُّك من جهاتي كُلِّها، لتكون شيئاً ما

ونمضي باحِثَيْنِ عن الحياة...

فقال «لا شيء» : الحياةُ جميلةٌ

مَعَكِ... الحياة جميلة!

تمثل قصيدة : " لا أعرف اسمك " نموذجا شعريا لقوة التكثيف الدلالي الذي يستثمر بلاغة الحوار القصير، حين يستبطن في الآن نفسه وهج اللحظة وإشراقاتها من جهة ، دون أن يغفل عن رمزية حركة الإنسان في التاريخ وامتداد حضوره في المكان والزمن من جهة أخرى؛ فالقصيدة تترسم ملامح ثنائية رئيسة تحكم وجود الكائنات الحية جميعا هي ثنائية المذكر والمؤنث ، لكن هذه الثنائية لا تقدم بنفسها أية دلالة ذات مغزى حتى تتزاوج مع واقعة بشرية لها جذورها الموغلة في الأساطير القديمة وأصولها المبثوثة في غالب الأديان . إنها واقعة اللقاء الأول بين البشري الأول (آدم) والأنثى أو الزوج الأولى (حواء)، التي يجري استيحاؤها في القصيدة ضمن ما يسميه علماء الأنثروبولوجيا (أساطير التأسيس) ؛ فالكلام عن الذكورة والأنوثة غالبا ما يستدعي ضروبا من الخطاب، هي من بين الأطر الثقافية « التفسيرية » التي اعتبرها بعض سيميائيي الثقافة أساطير وبنى أسطورية.[1]

وعلى هذه الصورة يمكننا أن نتعامل مع القصيدة بوصفها إحدى أساطير التأسيس ، أو لم ير كثير من النقاد في الشاعر أنه صانع أساطير ؟ إن القصيدة الأسطورة ، مثلها مثل أية أسطورة قديمة ، تقوم عادة على الإبهام في عناصر الزمان والمكان، مع الاحتفاظ بأقل قدر من المكون السردي؛ إذ تقل الأوصاف والنعوت وتتضاءل التفاصيل إلى أصغر حد ، ويتراجع حضور اليومي والذاتي والهامشي، فالزمان عام أو شبه مطلق لأنه غالبا ما يرد غفلا غير متعين، و المكان بغير صفات أو معالم يهتدى بها إلى خصوصيته ، والشخصيات تكاد تكون بلا ملامح يُتَوَصلُ بها إلى فرادتها أو تميزها .

إن قوة الأسطورة كلها قائمة في هذا القدر من اختزال اللحظات الفارقة في عمر الكون أو تاريخ البشرية أو حياة الإنسان إلى لمعة وضاءة ذات قدرة تفسيرية عالية تتحول مع مرور الزمن إلى مكون إيديولوجي يرسب في لا وعي الجماعات البشرية، يوجه

١- دانيال تشاندلر، أسس السيميائية ، ترجمة طلال وهبة ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٨ . ص ٢٤٦ .

سلوكاتها ، وعليه تنبني اعتقاداتها ومظاهر من عاداتها اليومية وأعرافها الاجتماعية .

والأساطير شأنها شأن الاستعارات هي مدخل رئيسي إلى فهم حقائق العالم والكون والوجود وما يجري حولنا من أحداث ووقائع . إنها تسمح لنا بفهم تجاربنا بصورة يستقيم معها نسق التفكير في العالم وفق أنظمة تفسيرية متسقة ؛ لهذا نعد ضرورية جدا للإعطاء معنى لما يدور حولنا . وكما إنه لا يمكن للناس أن يعيشوا دون استعارات لا يمكنهم كذلك العيش دون أساطير[1] . و من أجل هذه العلة لم يستغن الشعراء عن الأساطير ، بل رأوا فيها نماذج إبداعية وتخييلية ذات مقدرة تفسيرية عالية جدا .

وتنهض بنية القصيدة الأسطورة من الناحية الشكلية على نسقين مختلفين من حيث صيغة إيراد واقعة اللقاء بين الذكر والأنثى وكيفية تصويرها وعرضها وتقديمها للمتلقي :

١ . نسق حواري تمثيلي ، مسرحي الطابع ، يدخل القارئ كشريك بوصفه متفرجا حاضرا ، لأنه يقلص المسافة بينه وبين الحدث من خلال العرض المباشر الذي يلغي أية وساطة بين القارئ ومشهد اللقاء .

٢ . نسق سردي يباعد المسافة بين القارئ والحدث ، ويفسح المجال أمام حركة التأويل والاستثمار الرمزي لاندثار الدال مع بقاء المدلول، وتوليد الدلالة من خلال نقض الشكل وتحويل المعنى عبر نقل الحدث من مكون حواري إلى مكون سردي .

وتعمد الشاعر المزواجة بين النسقين إنما ينهض على استراتيجية إبداعية قوامها نقل الخطاب من صيغته المباشرة إلى صيغته المنقولة تحويلا لمضمون الحكاية من الحاضر إلى الماضي ، حرصا من الشاعر على إضفاء الطابع الأسطوري على القصيدة ، وهذا ما لا يتم إلا بالانتقال من المدرك الحسي والمرئي والمباشر إلى المسرود و الحدث غير المباشر ، أي

١- جورج لايكوف ومارك جونسون : الاستعارات التي نحيا بها ، ترجمة عبد المجيد جحفة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط ٢ ٢٠٠٩ ، ص ١٨١ .

إن وقائع القصة تتحول من نسق الحضور إلى نسق الغياب ؛ مما يضفي على القصيدة قوتها الأسطورية القائمة على تجريد الحدث من الانفعال والمشاركة الوجدانية الذين تخلقهما الرؤية المباشرة ، وتحويله إلى حيز النموذج التفسيري الإيديولوجي الذي يقوم على بناء الكون القيمي و إغناء سجله الدلالي من خلال عمليات التأويل ، و إعادة تشكيل المعنى وتأسيسه انطلاقا من رمزية الحكاية وقوة المرجعية المستندة إلى الهالة الأسطورية التي تحيط بها ، بحكم انتمائها للماضي السحيق، إذ تتجلى الأحداث والوقائع والشخوص في صور حلمية هاجعة في ذاكرة الجماعة البشرية، تحتاج أبدا إلى من يجلو عتمتها ويكشف أستارها ويفك مغاليق أسرارها .

أما موضوع القصيدة الأسطورة فهو السؤال عن الاسم بوصفه المكون العلامي الأول للهوية في تاريخ الإنسان ، أو فلنقل إنه الشرط اللساني الأول للتواصل بين بني البشر ، لهذا نجده يستغرق دورة التخاطب كلها عبر ثلاث مراحل هي :

- المرحلة الأولى : الذكر (مجهول الاسم) يفتتح دورة التخاطب .
- المرحلة الثانية : الأنثى (مجهولة الاسم) تستأنف دورة التخاطب .
- المرحلة الثالثة : الذكر (مجهول الاسم) يغلق دورة التخاطب .

ويتخلل سيرورة إنتاج المعنى في النص كله ، وفق استراتيجية التمفصل المزدوج التي اختارها الشاعر لبناء شبكة العلامات على أساس التفاعل بين ثنائيتين مهيمنتين على النص :

- الثنائية الأولى : المذكر مقابل المؤنث.
- الثنائية الثانية : الوجود مقابل العدم. (لا أحد / لا شيء) .

ولكي ندرك أوجه التعالق القائمة بين الثنائيتين يجب علينا إعادة تصميم خطاطة التواصل بين طرفي الرسالة وفق التصور الآتي :

المرحلة الأولى : افتتاح دورة التخاطب (الذكر يهيمن على دورة التخاطب)	
المتكلم/ المرسل (ذكر)	المخاطب / المرسل إليه (أنثى)
أعرفُ اسمَكِ لستِ غزالةً ولستِ حمامة المنفى من أنتِ ؟ ما اسمكِ ؟ لا أستطيع، لأنّني ريحٌ وأنتِ غريبةٌ مثلي، وللأسماء ما	سمّي ما شئتَ كلا،ولا فرساً ولا حُوريّةً سَمِّني، لأكونَ ما سَمّيْتَنِي إذنْ، أنا «لا أحد»
المرحلة الثانية : استئناف دورة التخاطب (انتقال مركز القوة والهيمنة على دورة التخاطب)	
المتكلم/ المرسل (أنثى)	المخاطب / المرسل إليه (ذكر)
! أعرف اُسمكَ ، ما اُسمُكَ ؟ لا استطيع لأنني امرأةٌ مسافرةٌ على ريح. وأنت مسافر مثلي، وللأسماء عائلة وبيت واضح قول يحكيه السارد بالصيغة الآتية : قالت «لا أحد»: سأعبئ اسمك شَهْوَةً. جَسَدي يلمّ ُك من جهاتكَ كُلّها. جَسَدي يضُمّ ُك من جهاتي كُلّها، لتكون شيئاً ما ونمضي باحِثيْنِ عن الحياة...	ختاري من الأسماء أَقْرَبَها إلى النسيان.سَمّيني أكُنْ في أهل هذا الليل،ما سَمّ َيْتني! فإذن، أنا «لا شيء»
المرحلة الثالثة : إغلاق دورة التخاطب (الذكر يستعيد سلطته على دورة التخاطب)	
المتكلم / المرسل (ذكر)	المخاطب / المرسل إليه (أنثى)
قول يحكيه السارد بالصيغة الآتية :	

فقال «لا شيء»: لحياةٌ جميلةٌ لَعَكِ ... لُحياة جميلة	

تنهض وضعية التخاطب ظاهريا على بناء تناظري قوامه التكافؤ الدلالي بين وضعية كل من الذكر والأنثى الذين يردان غفلا دون أسماء في دورة التخاطب ؛ فالقراءة الاستكشافية الأولى للقصيدة تظهر بأن الحوار بين الذكر والأنثى يتأسس على تبادل المواقع بين الطرفين بما يوهم أنهما يصدران من موقعين متساويين، ومن خلال وضعيتين متماثلتين.

لكن القراءة الفاحصة والمتأنية تكشف لنا حجم المغايرة الجندرية التي يؤسسها النص انطلاقا من رؤية ذكورية مهيمنة تبسط سلطان (آدم)على اللغة ـ وعلى حواء من خلالها ـ وتسلمه مفاتيحها طوعا من خلال المؤشرات الآتية :

- هيمنة المذكر على دورة الخطاب فتحا وإغلاقا .

- اختيار الجملة الافتتاحية (مطلع القصيدة) عنوانا للنص (لا أعرف اسمك) ، فهي زمام الكلام الذي بادر به المذكر مفتتحا دورة الخطاب ، أما ورود هذه الجملة على لسان الأنثى فيجئ في سياق التماهي النفسي ، واستخدام أسلوب المرآة في التحاور مع المذكر، تمديدا لدورة التخاطب من جهة و إقرار لمبادرة الذكر ؛ فكلاهما يبدي رغبة وشوقا لمعرفة الآخر والحظوة بالأنس بوجوده ورفقته.

- السؤال عن الاسم بوصفه سؤالا عن الهوية الجندرية لطرفي التواصل ، وما ينشأ عنها من دلالات ذات صلة بمناورات اللغة بوصفها إحدى أدوات السلطة الاجتماعية القائمة على الفصل بين الظاهر والمضمر، والتمييز بين المقاصد القريبة والمرامي البعيدة ؛ فالمعلن شيء والمسكوت عنه شيء آخر، إذ يجري إدراجه خلسة في أعراف اللغة وأنساقها الدلالية وأنماطها التعبيرية ، ويتسلل إلى نصوصها الإبداعية من خلال المجاز والاستعارة

والرمز ليضفي غطاء جماليا وإنسانيا على سجل القيم الذي تنهض عليه المرجعية الأخلاقية والمعرفية و الإنسانية للجماعة البشرية .

والواقع أن خطاب الشاعر هنا يتناغم مع الهوية الجندرية للمذكر بوصفه صاحب سلطة على الأنثى وإليه يرجع مناط توزيع الأدوار الاجتماعية بين الجنسين على المستوى الرمزي والثقافي، بصورة تؤدي إلى إلحاق المؤنث بالمذكر في وضعية تفوّق بيّنة تعضدها الطبيعة الذكورية للخطاب نفسه . كما إن لغة الأنثى في الجزء الأول من الحوار هي لغة مرآتية في جزء كبير منها ، إذ تكتفي الأنثى برد الصدى مبرزة نوعا من التراتب الاجتماعي ، يجعلها ترخي للمذكر زمام المبادرة تاركة له أن يختار الصيغة المناسبة للحوار، في إذعان ضمني لسلطته الاجتماعية عليها. ويتجلى هذا في إيماءتها الرمزية التي تجعلها تشبه البيت الأسري أو المأوى و الكهف بوصفها سكنا للرجل وسكينة . ولا يخفى هنا الطابع الرمزي للرحم الذي يشخص في قولها :

جَسَدي يلمُّك من جهاتكَ كُلِّها .

جَسَدي يضُمُّك من جهاتي كُلِّها

غير أن المشكلة الكبرى في القصيدة هي سؤال الهوية الذي يبرز حادا ملحا يترجح فيه كل من الاسم وهاجس التسمية بين الوجود والعدم في صورة مهيمنة على شبكات المعاني في القصيدة كلها ، بما يحقق للثنائيتين المذكورتين آدوارا شعرية يمكن فحصها من خلال فحص نمط اشتغال السؤال عن الاسم بوصفه السؤال الوجودي الأول في دورة كينونة الأشياء والأحياء ؛ إذ ينهض المحور الدلالي للقصيدة على نفيين :

- إذا أنا « لا أحد » ، أي نفي التشخص .
- إذا أنا « لا شيء » ، أي نفي الكينونة .

وتتعين بهذين النفيين هوية كل من الذكر والأنثى من خلال التناظر الدلالي مع نفيين

آخرين يردان في مطلع كل من المرحلة الأولى والثانية لدورة التخاطب :

- لا أعرف اسمكِ .
- لا أعرف اسمكَ .

لكنها هوية منقوصة قائمة على التعريف بالسلب، الذي لا يحتمل غير نفي الهوية عن طرفي الخطاب . ولكن هل يمكن أن نعرف الشيء بنقيضه ، أي هل يمكن أن نحدد الهوية ونميزها من خلال الإعلان عن انتفائها وعبر ما يمكن أن نصطلح عليه بلفظ (اللاهوية)؟

والإجابة على هذا التساؤل تكون بالإثبات؛ فقد تضمنت القصيدة ـ على قصرها ـ ثلاثة عشر أسلوب نفي، شكلت ملمحا أساسيا في دورة التخاطب بين الطرفين، لتعكس مأزقا وجوديا حادا يعيشه بطلا الأسطورة ، اللذان يعانيان من حالة افتقار مزدوجة إلى معنى حقيقي لوجودهما ولقائهما . ومن هنا فإن الذات في حركتها نحو إثبات وجودها لا يمكن أن تُعرَّف إلا بنقيضها الذي يقوم بدور المرآة ؛ بما يعني أن تحديد هوية كائن ما يستلزم بالضرورة حضور كائنات أخرى في خلفية الصورة يُهتدَى بوجودها في المشهد إلى حقيقته، بعدالالتفات إلى وضعيات التناظر والانتباه وجوه التقابل وملاحظة موطن الاختلاف .

لكن اللعبة الدلالية الأظهر، على مستوى الاشتغال السيميائي للقصيدة ، قائمة على استدعاء جدلية الحضور والغياب، التي تشخص من خلال متوالية من الأسباب والنتائج تتحكم في سيرورة المعنى كما يلي :

غياب الاسم ← غياب الهوية ← غياب الوجود ← انتفاء الكينونة

إن افتقار طرفي التخاطب لاسم يعين هوية كل منهما يؤول في آخر الأمر إلى انتفاء الكينونة بوصفها اختيارا لنمط الوجود ؛ فالوجود لا يكون غفلا غير متعين ولا معنى له ،

إذ ينصرف هم الإنسان أبدا إلى اختيار سلسلة من المعاني والدلالات، يؤطر بها وجوده ويسيجه، وفق معايير ذاتية أو إيديولوجية أو ثقافية أو اجتماعية ، بحسب طبيعة السياق الإنساني والجماعة البشرية التي يتواجد ضمنها .

لكن العائق الأكبر الذي يحول دون ردم هوة الافتقار إلى الاسم عند كل من الذكر والأنثى هو هذه المنافرة الحادة بين هوية الأسماء وهوية كل من المتكلم و المخاطب . وإذا كان سؤال الاسم هو عند كل من الطرفين سؤال هوية فإنه من جهة أخرى سؤال معرفة، لا تتحقق الإجابة عنه ولا يزول إبهامه أو تنجلي عتمته، إلا بعد الوعي بكامل الشروط الوجودية، التي تجعل من ظهور الاسم واشتغاله على مستوى التداول الاجتماعي أمرا ممكنا، وهذا ما تكشفه دورة التخاطب ذاتها ، عندما تعين الشروط الوجودية التي تمكن كلا من طرفي الخطاب من تسمية نظيره استعاضة عن اسمه المفقود .

إن غياب الاسم هنا هو الحافز الرئيس الذي يوقد جذوة الخطاب، ويغني دورة التخاطب بهذه الرمزية التي يسقطها على فعل التسمية غير المتحقق. لكن عدم تحقق فعل التسمية ينقل طرفي الخطاب من حالة افتقار بدئية يتم استثمارها في تمديد زمن التواصل إلى حالة افتقار أشد و أنكى، لأن ثقلها الوجودي أكبر أثرا وأشد وقعا، من حيث هو حرمان للطرفين من فرصة ميلاد جديد من خلال اسم جديد ، إذ إن امتلاك اسم شخصي هو دليل وجود و علامة كينونة.

وما التسمية غير مرآة ، وما اسم المسمَّى غير صورة للمسمِّي ؛ فلا وجود للمسمى خارج إدراك من يسمي، لأن فعل التسمية يستبطن أبدا ثلاثة مقاصد يروم المسمى بلوغها جميعا ، هي :

- اختيار دلالة للمسمَّى .

- تعيين نمط وجود للمسمَّى .

ـ تحديد هوية للمسمَّى .

من هنا فإن التسمية تغدو بناء لوجود كامل من أنظمة المعنى وشبكات الدلالة ، فالتسميات تنقل أكوانا بكاملها من عالم الخفاء والإبهام إلى عالم التجلي و الإشراق . وحرمان طرفي التواصل من الوجود الحقيقي هو قطع لهما عن المبادرة بامتلاك كل طرف للآخر عبر فعل التسمية، الذي تعذر لانتفاء شروطه الوجودية؛ التي يفصح عنها كل من الذكر والأنثى على الصورة الموالية :

- المرحلة الأولى (الأنثى تطلب من الذكر أن يسميها) :

« سمني لأكون ما سميتني »

- الذكر يرفض أن يبادر بتسمية الأنثى :

« لا أستطيع ، لأنني ريح

وأنت غريبة مثلي ، وللأسماء أرض ما »

- المرحلة الثانية (الذكر يطلب من الأنثى أن تسميه) :

«اختاري من الأسماء أقربها

إلى النسيان . سميني أكن في

أهل هذا الليل ما سميتني »

- الأنثى ترفض أن تسمي الذكر :

« لا أستطيع لأنني امرأة مسافرة

على ريح ، وأنت مسافر مثلي ،

وللأسماء عائلة وبيت واضح »

ومع أن آدم الأسطورة ربما تشابه مع آدم المذكور في النصوص الدينية غير أن الأخير

حين هبط إلى الأرض كانت له مستقرا وله فيها متاع إلى حين؛ فهي نقطة ارتكاز ثابتة يمكنه أن يُعرِّفَ نفسهُ بالعودة إلى معالم وجوده فيها وتعايشه مع مظاهرها . وهذا ما لم يتحقق بالنسبة لكل من « لا شيء »و « ولا أحد ».

رفض كل من الذكر تسمية الآخر وعيا منهما بضرورة تحقق شروط وجودية هي :

- للأسماء أرض ما .
- للأسماء عائلة وبيت واضح .

يعكس المبرر الأول رؤية ذكورية واضحة جدا تقوم على أساس امتلاك الأرض التي ينجز عليها فعل التسمية ؛ فالريح رمز الحركة المتواصلة وعدم الاستقرار والهجرة والترحال والانتقال من مكان إلى آخر. هي الريح محنة الغجر الذين لا هوية لهم ولا أسماء لأنهم بلا وطن ولا أرض . الريح صورة المسافة والامتداد بوصفهما غربة عن الأهل والوطن . و الأنثى هنا هي الغريبة بلا أرض.

أما الأنثى فتبرر رفض التسمية من خلال رؤيتها المتصلة بالحياة الحميمية للبيت الذي يمثل كونها الخاص وهويتها، كزوج أو أم لها دورها الذي سطرته لها الأعراف الاجتماعية ؛ فالعائلة هي جذر الهوية الأول الذي يجعل من وجودها ذا معنى حقيقي، يمكنها من خلاله أن تعرف نفسها انطلاقا من دورها الاجتماعي في بناء الأسرة والحفاظ عليها .

وعلى هذه الصورة فإن الحاجة الوجودية إلى حضور الاسم في المشهد الإنساني تقتضي أبدا المبادرة إلى فعل التسمية الذي ينهض في هذا النص بوصفه ضرورة اجتماعية ملحة ؛ ففعل التسمية على هذه الصورة خروج من عالم الحتمية والإكراه والضرورة إلى عالم الوجود الحر الرحيب القائم على معرفة الذات ومعرفة الآخرين انطلاقا من هوياتهم الاسمية التي تختزن أكوانا دلالية كاملة يتحدد من خلالها النسق الثقافي الذي يغترف منه كل فرد نمط

وجوده وكيفية ممارسة هذا الوجود .

الفصل الثاني : سؤال الكينونة

ـ فسيفساء الجسد

ـ ظلال الروح

ـ سيرة المكان

تنهض شعرية الكينونة على فعل إدراك الوجود وتمثل تنويعاته المختلفة ، ومعاينة تجلياته الذاتية والموضوعية ، ومن ثم إعادة تمثيلها و إبرازها في النص من حيث هي علامات قابلة للتحقق بوصفها معالمَ فنيةً، تتشكل عبرها صورة الذات الفاعلة والمنفعلة في آن معا . ولا يمكن تعرية فعل الكينونة واستشفاف ملامحه إلا من خلال حدقة الذات الناظرة، ولغتها الكاشفة التي تعطي الوجود شكله اللساني المتسربل بأطوار الذات المدركة، والمتلبس بأهوائها وأمزجتها .

وما يهمنا هنا هو الكشف عن نمط اشتغال فعل الكينونة من خلال إدراك الذات ووعيها الفني والجمالي، ومن ثم البحث عن نظم تحققه، ووجوه تجسده في القصيدة الشعرية، بما هو فعل إبداعي يوازي فعل الكتابة ذاته، ومن هنا يمكننا أن نتعقب الكوجيطو الديكارتي في وجهه الجديد : " أنا أكتب إذا أنا موجود " .

ومنذ الدواوين الأولى استمرأ محمود درويش مساءلة الوجود عن معانيه، ومكاشفة القصيدة بهواجسه المتعلقة بمسائل الميلاد والمصير ، وأحجية الكينونة، ولغز الحياة ، ورعب العدم. وما فتئ الشاعر منذ الأعمال الباكرة يسائل الكائنات عن فعل الحياة ذاته بما هو رمز تحقق الكينونة الأولى :

حملتُ صوتكَ في قلبي وأوردتي

فما عليـــــك إذا فارقتَ معركـــتي

كل الروايـــة في دمِّي مفاصلُـها

تفَضِّلُ الحـــقد كبريتاً على شفـتي !

أطعمتُ للريح أبياتي وزخـــرفها

إن لم تكن كسيوف النار.. قافيتي !

آمنت بالحرفِ . . إما ميتاً عَدَمـاً

أو ناصباً لعـــــــدوّي حبلَ مشنقةِ

آ منت بالحرف ناراً . . لا يضير إذا

كنتُ الرمادَ أنا . . أو كان طاغيـــتي !

فإن سقطتُ . . وكفي رافع علمي

سيكتبُ الناس فوق القبر : "لم يَمُتِ " [1]

إن النص على قصره، ورغم غلبة نزعة الخطابة والتقرير عليه، يشتغل كمصفاة يتسرب عبرها وعي الشاعر بكينونة مرتهنة ـ من حيثُ احتمالاتُ تحققها ـ بخيار الولاء والانحياز لجهة لا تتشكل وجوديا إلا حين تتزيا كمرآةٍ لهويةٍ و معلمِ انتماءٍ، يمدان الشاعر بإمكانية حياةٍ تتجاوز القبر بوصفه نهايةً ، ومآلاً إلى الفناء وعلامةً على الزوال.

ويمكننا تلمس هذه الحقيقة من خلال النسيج المعجمي الذي تشكلت عبره أقطاب التعارض التي تؤسس الكون الدلالي لثنائية الوجود والعدم :

الوجود	العدم
صوتك، قلبي ، أوردتي ، رواية ، شفتي، أبياتي ، زخرفها ، قافيتي ، الحرف ، كفي ، علمي	معركة ، دم ، كبريت ، الحقد ، سيوف النار ، نار ، حبل مشنقة ، طاغية ، سقطت ، القبر ، يمت

يحقق النص نوعا من التعادل في المواجهة بين الذات المتكلمة و الآخر المتكلم عنه الذي يشكل موضوع الخطاب (عدوي طاغيتي). ويتجسد فعل الكينونة هنا قويا حادا يدعمه صرفيا الاستعمال الكثيف للمؤشرات اللغوية (ياء النسبة إلى المتكلم ، وتاء المتكلم) التي من شأنها أن تقوي حضور الذات وكينونتها في ظل صراع وجودي

[1] - قصيدة : ولاء ، مجموعة أوراق الزيتون ، ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، ط ٨ ، ١٩٨١ ، ص ٩ .

يستهدف محوها من مشهد الحياة . والحركة هنا حركة جِلادٍ متكافئ من جهة القوى والأدوات المستعملة في إثبات كينونة الأنا المفعم بالرغبة في الاستمرار ، عبر فعل كتابة عينف وحاد ، يستجلي مأزق الوجود القائم على مدافعة العدو الطاغية بما يشبه البيان الثوري .

و إذا ما عاملنا قصيدة (إلى القارئ) بوصفها عتبة نصية* ، فإن قصيدة (ولاء) التي نحن بصدد تحليلها تعد بحق أول قصيدة في الديوان من حيث وجهتها القائمة على تحديد الصفة الندية للذات في سياق مواجهتها للآخر. وهي مواجهة تنهض على توكيد رسالية الشعر كحركة وجودية محضة يتحدد بها مصير الشاعر. وتشخص هذه الرؤية الإيديولوجية كبنية علامية تشتغل كمؤطر قيمي لمضامين النص من خلال فعل الكينونة الذي لا يهيمن على شبكة الدلالات إلا بوصفه مرادفا لفعل المواجهة مع الآخر، بصورة وجب فيها على الأنا أن يدَّرِع بالكبريت ، ويتترس بالحقد ، و يمتشق سيوف النار تحديا ، وينصب للعدو المشنقة إصرارا على الانتصار على مخطط المحو والإلغاء و الإزاحة الذي ما فتئ العدو يسوم به الفلسطيني سوء العذاب .

لكن التجلي الأبرز لسؤال الكينونة لم يتحقق فنيا ، ولم تتهيأ له دواعي التمثل الإبداعي الكامل إلا بعد الاجتياح الصهيوني لجنوب لبنان في صيف سنة ١٩٨٢ ؛ فقد شكل هذا الاجتياح بكل ملابساته التاريخية والعسكرية والسياسية صدمة وجودية عميقة للشاعر محمود درويش، أعقبتها فيما يعد ردة فعل شعرية قوية جدا وعميقة في الآن نفسه، تمثلت في كتابة درويش لأولى مطولاته الناضجة فنيا ، أي قصيدة مديح الظل العالي ؛ فقد تحرر فيها الشاعر من إكراهات الالتزام السياسي المباشر الفج والسطحي

* - أول قصيدة في أعمال الشاعر كلها وقد تصدرت أول دواوينه الشعرية : أوراق الزيتون ١٩٦٤ . ويمكن اعتبار هذه القصيدة نوعا من بطاقات التعريف، أو بيانات الهوية، يتوسل بها الشاعر إلى التعريف بنفسه والولوج إلى عالم القارئ، جريا على عادة الشعراء المعاصرين .

باليوتوبيا الشيوعية، كما تخلص في الآن نفسه من رومانسيته الشاحبة التي ناءت بكلكلها على أعماله السابقة دون طائل يذكر.

تمثل قصيدة (مديح الظل العالي) عملا أيقونيا ممتازا إذ إنها ترتبط بموضوعها بعلاقة مشابهة قوية جدا، فقد كتبها الشاعر بعد الاحتلال الصهيوني للبنان سنة ١٩٨٢، مصورا فظائع الحرب وويلاتها، وآثارها النفسية المدمرة. ولقد جسدت القصيدة آنئذ كل معاني التشظي والعماء و استفزت بعنف قاس مسائل الحضور والغياب ، والوجود والعدم، وانغرزت في وعي المتلقي العربي أسئلة حادة مربكة مؤرقة متصلة بجوهر الكينونة بما هي تمثيل لهوية ما تسعى إلى أن يكون لها مساحة في الضوء. والنظرة الفاحصة في متن القصيدة تشف عن تقاطبات وتقاطعات تشي بمأزق الكينونة وعبث الوجود، بشكل يمكننا معه تقصي هذه المظاهر دلاليا وسيميائيا على النحو الآتي :(١ – كينونة الجسد ، ٢ – كينونة الروح ، ٣ – كينونة المكان).

١ ـ فسيفساء الجسد :

تستقر القصيدة على وعي حاد بالتمزق والتشظي والانفصال منذ لحظاتها المأتمية الأولى؛ إذ يلج الشاعر باب القصيدة بجسم دام ، يتقاطع نزفه مع إيقاع النشيد المر في زمن الخريف المر :

بحر لأيلول الجديد . خريفنا يدنو من الأواب ..

بحر للنشيد المر .هيأنا لبيروت القصيدة كلها .

بحر لمنتصف النهار .

بحر لرايات الحمام لظلنا لسلاحنا الفردي

بحر للزمان المستعار

ليديك كم من موجة سرقت يديك

من الإشارة وانتظاري

ضع شكلنا للبحر ضع كيس العواصف عند أول صخرة

واحمل فراغك .. وانكساري

.. واستطاع القلب أن يعوي ، وأن يعد البراري

بالبكاء الحر ..

بحر جاهز من أجلنا

دع جسمك الدامي يصفق للخريف المر أجراسا

ستتسع الصحارى

عما قليل ، حين ينقض الفضاء الخارجي على خطاك ،

فرغت من شغفي ومن لهفي على الأحياء أفرغت انفجاري

من ضحاياك ، استندت على جدار ساقط في اشارع الزلزال

أجمع صورتي من أجل موتك .. [1]

إن الطابع المشهدي لهذا الاستهلال الجسدي في القصيدة ليذكرنا بتلك الإشارة الرائعة التي نجدها في قصيدة لإدورادو جوليانو، يبين فيها تعددية ملامح الظاهرة الجسدية وتنوع أبعادها : [*]

تقول الكنيسة : الجسد خطيئة

يقول العلم : الجسد آلة

[1] ـ مديح الظل العالي ، ديوان محمود درويش ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ٩٤ ، ص ٧ -٨ .

[*] ـ اعتمدنا الخط العريض هنا للتمييز بين نصوص الشاعر محمود درويش وبين نصوص أخرى قد تتخلل هذا البحث من حين لآخر لغايات أكاديمية .

تقول الإعلانات : الجسد مشروع تجاري
يقول الجسد أنا مهرجان .[1]

لا عجب إذا أن يعمد درويش إلى تبئير حضور الجسد في النص ؛ فالجسد هو آلة الوجود الأولى، وعلامة الكينونة الأجلى ، وجسر الحياة الأظهر ؛ فهو نماء يسري بين فنائين ، و غاية تومض بين لا نهاتين ، و حضور ينكشف بين غيابين . إنه وجود يتحقق بين عدمين ، وحركة بين سكونين ، وتجل بين خفائين ، ووصال بين انفصالين . به تتحقق أولى درجات الوعي بالعالم الخارجي . ومن خلاله يتوسل الإنسان إلى معرفة كنه الأشياء والأحياء . هل ينفصل وعي الإنسان بكينونته أولا و بالعالم ثانيا عن وعيه بحقيقة جسده؟ و هل تشكل حقيقة الجسد علامة فارقة من حيث دلالتها على هوية الكائن البشري ؟ هل الهوية الجسدية هي ذاتها هوية الكائن ؟

لعل هذه الأسئلة هي التي حملت دافيد لوبروتون (david le breton) على أن يغالي من تقدير مكانة الجسد ، والإعلاء من شأنه حين يقول : " إن الجسد موضوع ملائم بشكل خاص للتحليل الأنثروبولوجي لأنه ينتمي حتما إلى الأرومة التي تحدد هوية الإنسان . فبدون الجسد الذي يعطيه وجها ، لن يكون الإنسان على ما هو عليه . وستكون حياته اختزالا مستمرا للعالم في جسده ، عبر الرمز الذي يجسده . إن وجود الإنسان وجود جسدي " .[2]

يبدو جسد درويش* في المقطع الاستهلالي المشار إليه آنفا جسدا ممزقا ، منفعلا ،

---

[1] ـ كرس شلنج : الجسد والنظرية الاجتماعية ، ترجمة : منى البحر ونجيب الحصادي ، دار العين للنشر ،القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٩ ، ص ١٤ (مقدمة المترجمين) .

[2] ـ دافيد لوبرتون : أنتروبولوجيا الجسد والحداثة ، ترجمة محمد عرب صاصيلا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٧ ، ص ٥ .

* ـ وجب التمييز هنا بين جسدين ، الأول هو جسد الشاعر بما تحقق عيني لحضوره الشخصي على مسرح الكون . وبديهي أن هذا غير مقصود ، بل المراد هو الجسد المقول أو المتخيل الذي يشتغل في النص على مستوى الدلالة

ومنزوع الهوية ، جسدا بلا سلطة ولا مآل فهو الجسد الشريد ، الكسير ، الحسير الطرف . لقد تواطأت عليه كل عوامل السلب من سرقة اليدين إلى البكاء والعواء و الدماء ؛ مما جعله يفقد انتصابه ، ويهوي في ضعف بيِّنٍ على ما هو أشد ضعفا وتهالكا وسقوطا منه. إن مشهدية سقوط الجسد و تشظيه تتوزع عبر مقاطع من النص لتؤكد هذه الحالة من الارتجاج بين عوامل الطرد والجذب من جهة ، ولتحيل إلى ترجُّحِ هذا الجسد من طور الفاعلية حينا إلى طور الانفعال أحيانا أخرى :

... لا شيء يكسرنا ن فلا تغرق تماما

في ما تبقى من دم فينا ..

سأراك في قلبي غدا ، سأراك في قلبي

وأجهش يا ابن أمي باللغة.

... ظهري أمام البحر أسوار و .. لا

... الطائرات تعضني . وتعض ما في القلب من عسل

فنامي في طريق النحل ، نامي

قبل أن أصحو قيتلا .

... وتوسديني كنت فحما أم نخيلا .

نامي قليلا .

وتفقدي أزهار جسمك ،

هل أصيبت ؟

الرمزية . ومن هنا فإن استثماره في النص ينهض على كونه معادلا قيميا لمجموعة من الدلالات الحافة التي تصل الشاعر بموضوعات الهوية والكينونة والإيديولوجيا.

واتركي كفي وكأسي شاينا ودعي الغسيلا .

..." قد يخمش الغرقى يدا تمتد

كي تحمي من الغرق .

...ظهري أمام البحر أسوار و .. لا .[1]

يتبين من الإشارات السابقة أن درويش يوغل في استخلاص حالة ضدية يشتقها من السقوط المهيمن على المطلع الاستهلالي في النص ، ويلوذ بها من شعوره بالمرارة التي غص بها حلقه مع أول ارتجاجات النص ، ليدخل الجسد ضمن لعبة النقائض الكبرى في المتن الدرويشي ؛ إذ تصير الأشلاء عنوانا للأسماء ، وتصير الأسماء دليلا على الأشلاء ، حتى إن حرية الأسماء تتوالد من حرية الأشلاء المرفوعة حرابا في وجه العدو الصهيوني :

أشلاؤنا أسماؤنا . لا . . لا مفر

سقط القناع عن القناع عن القناع ،

سقط القناع ...

سقطت ذراعك فالتقطها

واضرب عدوك . . لا مفر

وسقطت قربك فالتقطني

واضرب عدوك بي . .فأنت الآن حر

وحر

وحر . .

قتلاك ، أو جرحاك فيك ذخيرة

---

١ تنظر قصيدة مديح الظل العالي ، صص ١٤ - ٢٣ .

فاضرب بها . إضرب عدوك . . لا مفر . .

أشلاؤنا أسماؤنا (٢٤ / ٢٥)

هل كان من حقي الدفاع عن الأغاني

وهي تلجأ من زنازين الشعوب إلى خطاي ؟

وأن أصدق أن لي قمرا تكوره يداي ؟

صدقت ما صدقت لكني سأمشي في خطاي .

إن وجود الفلسطيني هنا بما هو تمظهر جسدي للرغبة في الحياة ، وإصرار معنوي على الظهور فوق مسرح الأحداث هو وجود مكسور مستلب القوى ، تتنازعه الأضداد . وما سرقة اليدين غير قطع لكل عوامل المطاولة والقوة والسلطة والسيطرة ، التي يسعى الفلسطيني بها إلى إقامة كينونته ، عبر تحديث تمظهرات وجوده بما يتلاءم و اللحظة التاريخية التي يمر بها . إنه وجود ينتهي قبل أن يبدأ ، ويتبدد قبل أن يتشكل .

ولا جدال في أن حضور الجسد في القصيدة بهذه القصدية يتناغم ثيميا و تصويريا مع نسق السقوط الذي أشار إليه جيلبير دوران (Gilbert Durand) إذ يذكر أن : " الطفل حديث الولادة شديد الحساسية للسقوط ، فتغير الوضعية المفاجئ باتجاه الهبوط أو الإنهاض يثير لديه سلسلة من ردات الفعل الأساسية ، أي الكابتة للارتكاسات الثانوية. والحركة الفجائية التي تطبع بها القابلة الوليد ، بالإضافة إلى تغيير وتعديل الوضعية بشكل فظ إثر الولادة ، تشكل التجربة الأولى للسقوط ، والتجربة الأولى للخوف" . [١]

إن التماثل القائم بين الاستهلال الذي افتتح به درويش القصيدة وبين لحظة الميلاد في عمر الإنسان لينهض أولا على هذا الوعي الحاد بألم السقوط ؛ فقد كان الاستهلال

[١] ـ جيلبير دوران : الأنتروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها ، ترجمة مصباح الصمد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٣ ، ٢٠٠٦ ، ص ٨٦ .

عينفا وحادا وصارخا اشتدت فيه وطأة الأيلولين القديم والجديد ؛ فالأول يحضر من خلال ذكر الثاني ، الذي لا يفتأ يستدعيه في جدلية محكمة تنسج خيوطها علاقات الحضور والغياب المتحكمة في سيرورة التدلال عبر النص.

و يأخذ حضور الجسد طابعا بؤريا من خلال هذه الصورة المأتمية التي لا تني تطالعنا في ثنايا النص :

لا تولم لبيروت النبيذ ـ عليك أن ترمي غباري
عن جبينك . أن تدثرني بما ألقت يداك من الحجارة
أن تموت كما يموت الميتون ،
وأن تنام إلى الأبد
وإلى الأبد
لا شيء يطلع من مرايا البحر في هذا الحصار ،
عليك أن تجد الجسد
في فكرة أخرى وأن تجد البلد
في جثة أخرى ، وأن تجد انفجاري
في مكان الانفجار ...
أينما وليت وجهك :
كل شيء قابل للانفجار .[1]

إن جنائزية هذا المقطع تتحدد ثيميا من خلال فقدان الانتصاب بما هو حياة ونماء وقوة ؛ فالتشظي البارز في المشهد يسم المكان والأحياء بكل مظاهر التشتت والتشرذم

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ١٢ .

و الافتقار إلى الصلابة ، والعوز إلى التماسك ، بوصفها جميعا إحالات عميقة الدلالة على حدة السقوط . ومع أن هذا السقوط قد يؤذن بميلاد جديد للكينونة فلسطينية على سبيل التوقع والتطلع واستشراف الآتي ، لكنه في آنيته و تحققاته اللحظية سقوط مرتبط برمز الظلمات والاضطراب كما يرى دوران .[1]

إنه سقوط مرادف للعماء الكلي حيث لا هوية ولا حقيقة ، حيث تفقد الكينونة رمزيتها ووظيفتها ، بفقدان الجسد الصلب المنتصب المتماسك . وإذا كان جيلبير دوران يرى السقوط ملازما للزمن المعيش ، ويولد ويقوي الشعور بالدوار ، بفعل اختلال المستوى السريع و الفجائي ، أحالت صورة الجسد الخاص بما هي دال على صورة الجسد العام بما هو مدلول. إلا أن هذه الدلالة ليست عشوائية ولا جزافية ، لأن منطق التاريخ والانتماء المشترك هو الذي يحدد طبيعة العلاقات القائمة بين الجسد الخاص (الفلسطيني) والجسد العام (الأمة العربية) بوصفها طبيعة قائمة على التواشج العميق، من جهة ارتباط العلة بالمعلول ، فالسقوط و العماء أو الفوضى لا يطالان الجسد الفلسطيني فحسب ، بل ينسحبان على الوجود الهش للعرب جميعا :

كنا هناك . ومن هنا ستهاجر العرب

قصب هياكلنا

وعروشنا قصب

في كل مئذنة

حاو ومغتصب

يدعو لأندلس

[1] ـ جيلبير دوران ، الأنتروبولوجيا (مرجع سابق) ، ص ٨٦ .

إن حوصرت حلب [1]

إن الصفة القصبية للهياكل والعروش في المشهد العربي هنا وثيقة الصلة بالجسد المتهالك المتهاوي ، الذي لا يجد ما يستند عليه غير جدار ساقط في شارع الزلزال؛ فهو إذاً سقوط خاص يحيل على سقوط عام، ليندغم كلاهما مع مظاهر السقوط الجزئي (الجدار الساقط) والكلي (الزلزال) التي تعم المشهد والمكان . هو إذاً سقوط يتزيا هنا كشرط تاريخي ضروري، يتم توظيفه واستثماره بصفته فاصلا ونقطة سكون استراتيجيين، يسبقان كل تأهب للتحول والصيرورة ، وتغيير الحركة :

هي هجرة أخرى ، فلا تذهب تماما
في ما تفتح من ربيع الأرض ، في ما فجر الطيران فينا
من ينابيع (الدم) . و لا تذهب تماما
في شظايانا لتبحث عن نبي فيك ناما .
هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرف ..
ألف سهم شد خاصرتي ليدفعني أماما .[2]

إن السقوط مرتبط في رأي باشلار (Gaston Bachelard) بسرعة الحركة، بالعجلة والظلمة. وهو لهذه الأسباب يشكل أكثر التجارب الرئيسة إيلاما ؛ مما يجعله يتجذر عميقا في إدراكنا للحركة وتصورنا للزمن[3]. ومادام الشعور برجة السقوط مرتهنا بوجود الجسد ، فإن الجسد يصير لعنة يصعب الخلاص منها ، فهو كما يرى ميشيلا مارزانو Michela Marzano علامة نهائيتنا ، وهشاشتنا ، وعيوبنا وحدودنا وأمراضنا ، إنه

---

١ ـ مديح الظل العالي ، ص ٣٣ .

٢ - مديح الظل العالي ، ص ١٢ .

٣ ـ جيلبير دوران : الأنثروبولوجيا (مرجع سابق) ، ص ٨٧ .

يكشف لنا كل ما لا نريد أن نراه من ذواتنا . إنه يقيدنا إلى غرائزنا ومخاوفنا ويسجننا في العالم .[1]

وطبيعي جدا والحالة هذه أن يمعن درويش في استدعاء صورة الجسد على نحو يرجع بنا إلى المثل العربي الشهير (على قومها جنت براقش) ، فالجسد مظنة السلب وموضع الغدر وموئل العذاب والألم . ومن هنا ظهر التعاطي مع الجسد باعتباره شيئا منفصلا عن الإنسان ، كما في قول الشاعر :

كم كنت وحدك ، يا ابن أمي ،

يا ابن أكثر من أب

كم كنت وحدك

القمح مر في حقول الآخرين

والماء مالح

والغيم فولاذ وهذا النجم جارح .[2]

يرى الفيلسوف الجزائري مالك بن نبي ـ رحمه الله ـ أن هناك طريقتين يختار الإنسان أبدا إحداهما لتجاوز شعوره القاتل بالعزلة في مواجهة غوائل الوجود ؛ إذ إن عليه أن يجيب عن سؤال الفراغ الكوني، إما بملء الفضاء المحيط به بالأشياء ، وإما بملء الفضاء الداخلي بالأفكار والتأملات .[3]

وتكتسي عزلة الفلسطيني شعريتها الدرامية من المقابلة بين ما هو هنيء مريء ممتع

---

١ ـ مشيلا مارزانو : فلسفة الجسد ، ترجمة نبيل أبو صعب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠١١ ، ص ١١٢ .

٢ ـ مديح الظل العالي ، ص ١٤ .

٣ - ينظر مالك بن نبي ، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي ، دار الفكر ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ١٧ .

لكنه غائب أو مغيب ، وما هو مر و مالح ولكنه حاضر ، لأن اللذيذ الغائب هو رديف ملكية مستلبة ومنزوعة بسلطان القهر والقوة. فالغياب والحضور هنا يكتسبان طابعا استبداليا قائما على المناقضة الوجودية ، التي أملتها شروط اللحظة و آنيتها ، بين من يملك ومن لا يملك ، وبين من يحق له أن يحيا ومن لا يحق له. ومن هنا صار النظر إلى الجسد و التعامل معه يقوم على اختزال ساحق لقيمته الإنسانية؛ لأن شرط الحياة في النص لا يتحقق إلا بالنظر إلى الجسد منفصلا عن الإنسان من حيث يغدو ملكية قابلة للمقايضة بما يحفظ للمرء حقه في البقاء ، تماما كما في قول الشاعر :

وعليك أن تحيا وأن تحيا

وأن تعطي مقابل حبة الزيتون جلدك .

يذكر دافيد لوبرتون أن انتشار الممارسات التشريحية داخل أوروبا الغربية في القرنين السادس عشر والسابع عشر هو الذي أفرز في المنظومة المعرفية الغربية هذا التمييز بين الجسد والشخص البشري . ولقد عبَّر التشريح في الآن ذاته عن التحول الأنطولوجي الحاصل في بنية هذه المعرفة من خلال سعيها لاكتشاف الجسد . وقديما كان الجسد غير متميز عن الشخص ؛ لأن الإنسان لم يكن قابلا للانفصال عن جسده ، سواء على صعيد الرؤية الفلسفية أو على صعيد الممارسات العلمية . لقد أدى اكتشاف الجسد إلى الانتقال من نمط الكينونة إلى نمط التملك . وهذه لحظة رئيسية وحاسمة في الفردية الغربية ؛ فمع المشرحين يتوقف الجسد عن توليد الدلالات ، ويفقد صفته كعلامة إنسانية لأنه ببساطة شديدة يصير مادة تدرس لذاتها كحقيقة مستقلة .[1]

إن وعي درويش بهذا التمزق و التشظي الذي يطال الجسد الفلسطيني ، يعكس بحدة وعيه بتناوش الأطراف المختلفة لهذا الجسد الذي لا يعبأ أحد بكينونته :

[1] ـ ينظر: الإنسان المشرح ، ضمن كتاب أنثروبولوجيا الجسد و الحداثة ، (مرجع مشار إليه سابقا) ، ص ٤٤ / ٤٥ .

آه ، يا دمنا الفضيحة ، هل ستأتيهم غماما ،

هذه أمم تمر وتطبخ الأزهار في دمنا

وتزداد انقساما .[1]

كل ما في الأمر أنه جسد قابل للتوظيف والاستعمال والتشريح والتقطيع ، ضمن مقايضات شتى اقتضتها الحرب الدائرة من أجل تكريس مكاسب مختلفة . ومن هنا يصبح الجسد الفلسطيني موضوعا تمارس عليه أو ضده مختلف أشكال المنفعة :

لحمي على الحيطان لحمك ياابن أمي

جسد لأضراب الظلال

وعليك أن تمشي بلا طرق وراء أو أمام أو جنوبا أو شمال

وتحرك الخطوات بالميزان

حين يشاء من وهبوك قيدك

ليزينوك ويأخذوك إلى المعارض كي يرى الزوار مجدك

كم كنت وحدك ![2]

إن تجربة سقوط الجسد ، وتشريحه أو تجزئته ، وتحويله إلى موضوع مقايضة ، ومبادلته على نحو سمج وبغيض وقسري، هي كلها علامات تستقر داخل منظومة استبدادية صهيونية غربية قهرية متوحشة وغير إنسانية ، تتقصد مع سبق إصرار اختزال الإنسان في جسده ، ليصير بهذه الممارسة مرتهنا بنقاط ضعفه وسرعة عطبه ، ولتصير أعراض الجوع والعطش والتعب والمرض، مع ما يضاف إليها من حرمان غذائي ، وفقدان

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ١٩ .

[2] ـ مديح الظل العالي ، ص ١٥ .

لشروط النظافة ، وتفاقم لرائحة الجثث المتحللة ، وعوارض البرد والعمل المضني والشاق، هي الكوة الوحيدة التي تتيح له أن يشعر بوجوده ويدرك كينونته .[1]

هو إذاً وجود محدود ، وهي إذاً كينونة مقيدة ، يتم تسويرهما بكل أشكال تدمير الجسد وتخريبه ، وإعطابه ، ليصار إلى النظر إليه من خلال مرايا محدبة ، على حد تعبير عبد العزيز حمودة في كتابه المشهور .[*]

إن الوعي بالوجود عبر جسد مخرب أو معطل لهو في ذاته مدعاة إلى تجاوزه وإلغائه كسجن . بل إن إرادة الحياة لتحمل المرء حملا على إنكار وضعيته - أي الجسد - والتسامي على بعض مقتضياته التي لا تحيل إلا على الضعف والقصور في مواجهة الآخر، الذي لا يقف من هذا الجسد - في كثير من السياقات التي يوردها النص - إلا كما يقف شايلوك اليهودي المرابي المشهور من جسد مدينه، في المسرحية المعروفة لشكسبير[**]، هو الذي يحدث هذه المسافة من الانفصال والتقطيع ، بما يتيح للأنا أن يبصر حركته ويعيد تحيينها متجاوزا رد الفعل الآلي القائم على الانفعال والمطاوعة :

هي هجرة أخرى . .

فلا تكتب وصيتك الأخيرة و السلاما

سقط السقوط ، وأنت تعلو

فكرة

ويدا

و . . شاما !

---

[1] - ميشيلا مارزانو : فلسفة الجسد (مرجع سبقت الإشارة إليه) ، ص ١١٩ / ١٢٠ .

[*] - عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ضمن سلسلة عالم المعرفة ، عدد ٢٣٢ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، أبريل ١٩٩٨ .

[**] شكسبير ، تاجر البندقية ، ترجمة حسين أحمد أمين ، دار الشروق ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٤ .

لا بر إلا ساعداك

لا بحر إلا الغامض الكحلي فيك

فتقمص الأشياء كي تتقمص الأشياء خطوتك الحراما

واسحب ظلالك من بلاط الحاكم العربي حتى لا يعلقها

وساما

واكسر ظلالك كلها كي لا يمدوها بساطا أو سلاما

كسروك ، كم كسروك كي يقفوا على ساقيك عرشا

وتقاسموك وأنكروك و خبأوك و أنشاوا ليديك جيشا

حطوك في حجر . . وقالوا : لا تسلم

ورموك في بئر .. وقالوا : لا تسلم

وأطلت حربك ، ياابن أمي ،

ألف عام ألف عام ألف عام في النهار

فأنكروك لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرار .

هم يسرقون الآن جلدك

فاحذر ملامحهم . . وغمدك . [1]

إن تقمص الأشياء يسري ضمن سيرورة تدلال أسياسية تقوم على ملء فجوة الفراغ الكوني الناشئة من العزلة . ذلك أن الفراغ الكوني الناشئ من الشعور بالعزلة يفقر

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ١٦ / ١٧ .

الوجود من المعنى . وإحساسنا بالأشياء وإدراكنا لأشكالها وحضورها ، هما اللذان يضفيان على الوجود معناه الخاص ، كما أشار إلى ذلك مالك بن نبي . لكن هذا التقمص للأشياء لا يسري هنا دون مخاطرة ؛ فالأشياء لها هويتها الذاتية التي تتعدى إلى الكائن البشري من خلال حضورها وتوظيفها واستعمالها .

إن حضور الأشياء قد يغير نمط إدراك الإنسان لوجوده لأنه ينقله من نظام الكينونة، بوصفه تمظهرا لجملة من قضايا الانتماء والمعتقد التي تشتغل كمرتكزات معنوية ، إلى نظام التملك الذي لا يرتبط بأي معيار قيمي . وهكذا يصير الجسد مساحة يصطرع عليها نسقان متغايران بالكلية :

١ – نسق الجسد ، الذي ينعكس معه نمط التشيؤ ، ويغلب عليه نظام المقايضة والمنافع المتبادلة .

٢ – نسق الروح الذي يتحدد من خلال منظومة المفاهيم الأخلاقية والقيم المعنوية ، التي يبني عليها الإنسان حضوره في الكون كذات فاعلة ومؤثرة ومشاركة في المشهد الإنساني .

إلا أن إدراك الإنسان لجسده في اللحظات الحرجة والأوقات الحالكة قد لا يكون أو يتحقق من خلال شعور الإنسان بكلية الجسد التي تضمن له الإحساس بتناسب أعضائه وتناسق وظائفه . بل قد يكون في أكثر الأحيان إدراكا مشتتا و متشظيا ، لا يستوي معه الجسد بوصفه نسقا متكاملا ؛ فهو في حالات كثيرة يتراءى مزقا وأشلاء ممزعة . ويمكننا أن نلحظ هذه الرؤية المتشظية للجسد في القصيدة الدرويشية من خلال صور متنوعة تطالعنا منذ بداية النص . ويمكننا ضبط بعض هذه الصور كما يلي :

- كم من موجة سرقت يديك
- واستطاع القلب أن يرمي لنافذة تحيته الأخيرة

- واستطاع القلب أن يعوي ، وأن يعد البراري بالبكاء الحر
- دع جسمك الدامي يصفق للخريف المر أجراسا
- خذ بقاياك اتخذني ساعدا في حضرة الأطلال
- وانتصر فيما يمزق قلبك العاري
- أن تدثرني بما ألقت يداك من الحجارة
- وأن تعطي مقابل حبة الزيتون جلدك
- هم يسرقون الآن جلدك
- آه يا دمنا الفضيحة هل ستأتيهم غماما
- هذه أمم تمر وتطبخ الأزهار في دمنا
- أشلاؤنا أسماؤنا . لا . . لا مفر
- سقطت ذراعك فالتقطها

إن تقطيع الجسد وتجزئته مشهديا على هذا النحو ينهض في وعي الشاعر على خصيصة أساسية ، تسم كل الكون الشعري في النص ، فالقصيدة مشبعة بكل مظاهر العماء والعدمية والعبث و اللاجدوى التي تتخلل أوقات الحروب وتهجم على أفضيتها وتطبع ميادينها . في مثل هذا السياق كثيرا ما تتحدد علاقة الإنسان بجسده من خلال بؤرة لحظية وظرفية ينصرف فيها الانتباه إلى الأجزاء والشظايا والأطراف، بصفتها علامات بليغة على غياب المعنى واحتضار الدلالة ؛ إذ تفقد الأجزاء علاقتها بالمجموع ، و تسفر الأعطاب الجزئية عن أعطاب أكبر، عندما تنهار شبكة العلاقات ويختل النسق الوظيفي .

٢ ـ ظلال الروح :

تنفرد قصيدة مديح الظل باغتنائها بتقاطبات محورية تتصالب فيما بينها لتشكل مشهدية الصورة وحركية الحدث بوصفهما علامة كينونة ودليل وجود . ومن هنا فإن مقولة الجسد في النص لا تكتمل يغير الإشارة إلى نقيضتها (مقولة الروح) بما هي شرط في جلاء معانيها وإبراز تحولاتها . وقد سلفت الإشارة إلى أن التصور القائم على الفصل بين الإنسان وجسده هو سليل التغيرات التي شهدتها بنية المعرفة الغربية في القرنين السادس عشر والسابع عشر وما بعدهما .

وبناء على هذا التصور يصير الوعي بالروح ـ هو الآخر ـ من مخلفات هذا التحول في النظرة إلى الجسد منفصلا عن الذات الإنسانية ؛ إذ تصير الروح بالقدر نفسه منفصلة عن الإنسان باعتباره جسدا فحسب ، جسدا يتم تنميطه والتلاعب به وتسويقه و مقايضته ، وفق معايير المنافسة وقوانين التملك.

ولعل هذا الفرز في التعامل و التصنيف بين مظهرية الجسد و مخبرية الروح ، في الأنطولوجيا الحديثة والمعاصرة ، هو الذي دعا إريك فروم * erich fromm إلى تصنيف كتاب في المسألة عنوانه : (الإنسان بين المظهر والجوهر) ، يرى فيه أن الفارق بين التملك و الكينونة ليس بالضرورة هو الفارق بين الغرب والشرق ولكنه بالأحرى الفارق بين مجتمع محوره الأساسي الأشياء ، وآخر محوره الأساسي الناس ؛ فما يميز المجتمع الصناعي

---

* ـ إريك فروم (١٩٠٠ - ١٩٨٠) : محلل نفساني بارز ، كان من تلامذة المحلل النمساوي سيجموند فرويد . ابتدع منهجا خاصا في التحليل النفسي ، وتبنى وجهة نظر ماركسية اشتراكية . ويعد أول من استثمر مقولات التحليل النفسي وعلم النفس في الفكر الماركسي الاجتماعي . يعد مع كل من أدورنو ولوكاتش وهوركهايمر من أبرز أعضاء مدرسة فرانكفورت الاجتماعية . هاجر من ألمانيا واستقر في الو. م . أ . منذ ١٩٣٣ . من أشهر أعماله : ـ الهروب من الحرية (Escape from Freedom ١٩٤١) ـ الإنسان لذاته (Man for Himself ١٩٤٧) ـ فن الحب (The Art of Loving، ١٩٥٦) ـ ثورة الأمل (Revolution of Hope ١٩٧٠) ـ أزمة التحليل النفسي (The Crisis of Psychoanalysis ١٩٧٠) .

الغربي هو التوجه التملكي. لهذا أصبح الإنسان المعاصر في المجتمعات الغربية عاجزا عن تفهم روح المجتمعات التي لا تتمحور حول الملكية و الجشع .[1]

وربما صدر الشاعر في مديح الظل العالي عن وعي حاد وعميق بهذه الخلفية التي تعكسها ثنائية الروح والجسد بوصفهما نسقين ثقافيين وحضاريين يصطرعان غالبا على مستويات متباينة، و مساحات عديدة : في الوعي، في النص ، في المكان. و يمكننا ضبط التجليات اللغوية للروح في مواضع شتى من النص هي كالآتي :

- ماذا تبقى منك غير قصيدة الروح المحلق في الدخان ؟
- لنذهب داخل الروح المحاصر بالتشابه واليتامى
- كنت وحدي عندما قاومت وحدي وحدة الروح الأخيرة
- هي ما تبقى من نشيج الروح ـ لا .
- هي ما تبقى من حطام الروح ـ لا .
- عرب وباعوا روحهم
- وحدنا نصغي لما في الروح من عبث وجدوى
- صبرا ـ نزول الروح في حجر
- حملت روحي فوق أيديكم فراشات
- لا جوع في روحي
- واصعد معي لنعيد للروح المشرد أوله
- وأنت سيد روحنا يا سيد الكينونة المتحوله

[1] ـ ينظر إريك فروم، الإنسان بين المظهر والجوهر ، ضمن سلسلة عالم المعرفة ، عدد ١٤٠ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، أغسطس ١٩٨٩ ، ص ٣٣ .

- ماذا تريد وأنت سيد روحنا يا سيد الكينونة المتحوله ؟

يتحقق حضور الروح في القصيدة كشرط ملازم للحضور الإنساني الذي لا ينهض على الجسد وحده . فالإنسان جسد وروح معا . وما فتئ سؤال الروح يراود الشعراء ، في غدوهم ورواحهم ، متجليا حينا ومتخفيا طورا . في اللحظات الحرجة من تاريخ الشعوب والأمم يحدث أن تصعد الروح الهاجعة فجأة من أعماق اللاشعور الجمعي ، لتتجلى بوصفها رهانا على خيار مصيري ، أو إعلانا عن انتماء لهوية ما ، أو تحققا لمشروع حضاري ، أو سلسلة تراكمات تاريخية وخلفيات ثقافية بناء عليها تتم مراجعة شعب أو جماعة بشرية لواقع معين .

وقد كان حضور الروح أقل كثافة في القصيدة من حضور الجسد ومفرداته على المستوى المعجمي ، ولعل هذا عائد إلى طبيعة الحياة نفسها ؛ فالروح دائما أمعن في الخفاء ، وأقل اشتغالا وحركة على مستوى الحضور المباشر. ومن منظور المعطيات المجسدة التي ينوء بها وعي الإنسان فإن الروح شاهد غائب في الآن نفسه. وتزداد المشكلة تضخما على مستوى اللغة نفسها ، بما هي حامل لحقائق الكون و معاني الوجود ؛ إذ يتوسل إلى التعبير عن الروح من خلال وسائط تصويرية ليست من طبيعتها ، ولاهي من ماهيتها ، ولكنها إذ يدرجها المتكلم في حيز الوسائط التصويرية ، فإنما يروم أن يحيط بجانب من كنهها ليسهل عليه الإبلاغ عن حالاتها وكينونتها ، وليدرك المتلقي بعض ما يلقى إليه من أطوارها وأدوارها .

ويمكننا ضبط أشكال حضور الروح في القصيدة ضمن شكلين أساسيين :

١ - الروح المفردة بوصفها تحققا معنويا لشخص واحد . وإضافتها إلى ياء المتكلم هي التي حددت هذا المعنى في القصيدة.

٢ - الروح العامة أو الجماعية بوصفها مجموعة من الحالات والقيم المعنوية التي تشترك فيها جماعة بشرية لتتميز عن غيرها. وقد تم تمييز هذا المعنى عن

سابقه بتوظيف (أل) العهدية .

تتحدد كينونة الروح الفردية في النص من خلال إشارتين تنهض إحداهما على نفي الجوع عن الروح لأن الجوع نقص وقصور وعجز، و قد تجاوز الشاعر أو ما يعادله (الذات / الأنا) أسباب العجز والقصور والنقص، واتخذ لنفسه الحيطة بإعداد أسباب الكفاية كلها . لكن هذه الكفاية ليست قاصرة ذاتيا فهي متعدية إلى غيرها ؛ لأنها متصلة بما يروم الشاعر تحقيقه من خلال المسير نحو الجهات المختلفة حتى ينتهي إلى أقاصيها ويبلغ نهاياتها :

لا جوع في روحي ،

أكلت من الرغيف الفذ ما يكفي المسير إلى نهايات الجهات [1]

غير أن هذه الإشارة تظل محجوبة الدلالة ، و تستعصي على التكشف ، بما يزيح عن كاهل القارئ عبء التأويل ، ويدفع عنه مغبة التيه في دهاليز المعنى المظلمة . نحتاج إذاً إلى وصل هذه الإشارة بشبكة الدلالات العامة الشاخصة في النص لنخلص إلى مفاتيح تشفيرها ، ونفك مغاليقها الدلالية .

المشكلة تبدأ من الرغيف الفذ الذي أكل منه الشاعر ما يكفيه ليبلغ مراميَه من سيره إلى الجهات المختلفة. وهنا تنفتح كوة تطل منها أسئلة تتصل بسر الرغيف وطابعه ومدى ملاءمته للروح. هل هو رغيف الحب، أو هو رغيف الإيمان بالغيب، والاحتفاء بقضايا اللاهوت الديني ؟ هل هو رغيف الشعر و الكتابة والفن والإبداع؟ هل هو رغيف الايدولوجيا والممارسة السياسية ؟

المشكلة هي إنه لا يوجد في السياقات القريبة من هذا القول في النص أي دليل لساني مباشر، يشفي الغليل ويروي الظمأ فيما يتصل بهذا الرغيف. والحل عندنا هو أن

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ٦٤ .

نصل هذه الإشارة بما قبلها عسانا نستجلي بوصلهما ما خفي من وجوه المعنى، وما انقطع من أسباب الدلالة. ترد الإشارة السابقة في قول الشاعر :

حملت روحي فوق أيديكم فراشات

وجسمي نرجسا فيكم ،

وموتاي اندفاعا [1]

نلاحظ هنا ورود عبارتين ، الأولى تتجه إلى الروح ، أما الثانية فتعين الجسد . وهذه دلالة قوية على ترسب الفصل بين الجسد والروح في لاوعي الشاعر . لكن العبارتين تتباينان أكثر على مستوى المتخيل وما يتصل به من تداعيات مجازية . ويمكننا ضبطها كما يلي :

الروح	الجسد
فراشات	نرجس
الطيران	الثبات
السماء	الأرض
مطلق	مقيد

إن الاحتفاء بهذه المزاوجة ، بين السماء والأرض و بين الجسد والروح ليقوم من جانب آخر على مشهدية احتفالية ، جلية في دلالتها على الاستقطاب الرمزي لعناصر الحياة والحركة والتحول ، عبر استدعاء صورة الفراشة الحية المرحة وهي تطير من فضاء إلى آخر ، واستحضار صورة نبات النرجس وهو يملأ المكان ألقا وبهجة وزهوا وشذى .

غير أن الغاية من هذه المزاوجة بين القطبين لا تكتمل بغير نفخ روح الحركة

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ٦١ .

والانتشار في الأرض في أجساد أولئك الهالكين ، الذين أضنتهم الحرب ، وأعيتهم المطاولة فركنوا إلى وضع من السكون وحال من القصور الذاتي، أشبهوا بها الموتى . وهل يبعث الحياة في الهيولى الطينية غير روح تصل ما انقطع من أسباب بين السماء والأرض ، وتمزج ما بين عبق التراب وأنفاس الهواء فيستوي الكائن البشري خلقا آخر يدب على الأرض ، ويسعي فوقها إلى تحصيل ما يقيم به أوده ، أو يحفظ به أسباب وجوده ؟

لكن قراءتنا لهاتين الإشارتين تظل مقطوعة الأسباب عن تحصيل نظم الفتح والإغلاق التي تم بها تسييج شفرات المعاني . لهذا سنعتمد على ما هيأه لنا الشاعر من مفاتيح خارجية عساها تسعفنا فيما نرومه من هتك لأسرار المعنى ومن كشف لسيرورة التدلال. وعليه سنتوسل إلى فحص المعنى باستدعاء النظام البصري الذي بني وفقه النص.

إن النظر في قصيدة مديح الظل العالي يسفر عن مشهد بصري تبرز من خلاله مقصديةُ الشاعر البيِّنةُ الدلالة فيما يتصل باستراتيجيات تقسيم النص إلى مقاطع شعرية ربما شكلت منفردةً وحداتٍ دلاليةً ، لكنها تندغم كلها ضمن نظام الترميز العلامي العام للنص. وقد استعمل الشاعر طريقة واضحة في توزيع المسافات الدلالية على متن القصيدة، بتمييز كل مقطع شعري عن سابقه أو لاحقه بمربع صغير يرتسم كفاصل دلالي يعمل على تنظيم سيرورة التدلال في النص من منطلقين اثنين هما :

١ – الإستراتيجية الفنية والجمالية للشاعر : وهذه تخضع لنظام الأصوات والموسيقى والتركيب والأبنية التخييلية والصور الخاصة بكل مقطع على حدة .

٢ – الإستراتيجية الإيديولوجية للشاعر : فكل مقطع يمثل جزءا من رؤيا أو عنصرا في تصور الشاعر للكون والعالم . ومن هنا فكل مقطع محكوم بخيار إيديولوجي ما ، من منطلق أن الايدولوجيا هي تفسير للوقائع والأحداث والتاريخ ، وتعليل لمظاهر الحياة وصور النشاط الإنساني ، ثم هي تحديد لموقف ما من كل هذه القضايا .

وقد تبين أن القصيدة توزعت على أربعة و أربعين (٤٤) مقطعا شعريا . وقد عمد

الشاعر إلى تقسيم كثير من المقاطع إلى ما نسميه مسافات دلالية ، تفصل بينها بياضات نسميها فجوات دلالية . أما المسافتان الدلاليتان الحاضنتان للإشارتين الشعريتين عن الروح المفردة فقد وردتا في المقطع الحادي والأربعين (٤١) من القصيدة .

ومن حيث توزيع المسافات الدلالية فقد تموضعت الإشارة الأولى (حملت روحي بين أيديكم فراشات..) في المسافة الثانية من المقطع الشعري فهي إذاً أقرب إلى بداية المقطع. وقد وردت الإشارة الثانية (المتعلقة بجوع الروح و الرغيف) في المسافة الدلالية السادسة فهي إذا في المنعطف الذي يؤذن بنهاية المقطع الشعري ، الذي ضم تسع مسافات دلالية.

وقد ارتأينا أن ربط الإشارتين الشعريتين بالماقبل و المابعد ضروري جدا لقنص حلقة الدلالة المفقودة في الإشارة السابق ذكرها . و من أجل النفاذ إلى طبقة المعاني المتسترة ، وكشف الدلالة الخاصة برغيف الروح ، وجب علينا ضبط الكون الشعري الذي يؤثث المسافة الدلالية ، وحصر سلسلة المعاني المتحكمة في عملية التدلال المؤطرة للكون القيمي.

ومن جهة الوظائف الدلالية العامة فقد مثل المقطع الشعري الحادي والأربعون من النص منعطفا شعريا خاصا لأنه آذن بالرحيل على مستويين :

الأول : رحيل الأنا (ذات الشاعر أو الكينونة الفلسطينية) وخروجه النهائي من المشهد اللبناني . وقد تجلى هذا صريحا في استهلال الشاعر المقطع بعبارة حاسمة ظل يرددها حتى انتهاء القصيدة تقريبا (يا أهل لبنان . . . الوداعا) .

الثاني : التمهيد للإعلان عن نهاية النص ؛ لأن نظام الحوافز الذي ضَمِنَ في البداية استمرار النص من خلال إحالات شعرية منوعة على وضعيات الافتقار، ثم الإلحاح على الكينونة ردما لهوة الافتقار ، سيتهاوى كلية بمجرد خروج الفلسطينيين من لبنان؛ إذ ستختفي كل التناقضات لأن الوجود الفلسطيني ـ بحسب رؤية بعض أطراف الصراع ـ هو

مصدر الاختلال وعدم التوازن .*

ومن هذا الوجه اكتسب المقطع الحادي والأربعون موقعا خاصا في القصيدة لأنه يمثل فاصلا تجاوز به الشاعر مشهدية الحرب التي طغت على بيروت وأناخت بظلالها على صبرا ، وانتقل إلى المزج بين خصوصية وجود الذات الفلسطينية و حميمية تناغمها مع الوجود اللبناني ، رغم ما هي آيلة إليه من أسباب التقطيع والانفصال ، التي تتحدد لسانيا من خلال الجملة الاستهلالية والختامية للمقطع (يا أهل لبنان الوداعا) .

تتهيأ الذات إذاً لرحيل جديد ، يلزمها له من الزاد ما يكفي المسير إلى الجهات . إن القناع الذي يستعيره الشاعر هنا للإحالة على كينونته الإيديولوجية ليتجلى من خلال علامات لسانية بارزة نلفيها في أربع مسافات دلالية هي : ب ، ز ، ح ، ط .*

وقد بدت المسافة الدلالية الثانية (ب) موغلة في الإحالة على فاعلية حضور الذات في المشهد اللبناني من خلال ربط هذا الحضور بحركة تبشيرية تنعكس ضمن غاية إيديولوجية محددة :

اليوم أكملتُ الرسالة فانشروني ، إن أردتم ، في القبائلِ توبةً

أو ذكرياتٍ

أوْ شراعا

اليومَ أكملتُ الرسالة فيكُمُ

فلتطفئوا لهبي ، إذا شئتم ، عن الدنيا ،

* ـ بصفتي جزائريا وعربيا مسلما فإنني أود أن أبين التزامي الكامل بالقضية الفلسطينية وبالحقوق الكاملة وغير المنقوصة لشعوبنا في العراق وفلسطين ودولة الأحواز العربية المحتلة. أما أطراف الصراع التي أزعجها الوجود الفلسطيني، فهي الاستدمار الصهيوني والامبريالي الغربي ، مضافا إليه قوى الغدر الشعوبية الباطنية المجوسية الحاقدة على تاريخ الإسلام والعروبة . أذكر هذا دفعا لأي تأويل مغرض أو غير وطني يطال المتن.

* ـ اعتمدت نظام الترقيم الأبجدي لتمييز المسافات الدلالية عن المقطع الشعري .

وإنْ شئتمْ فزيدوه اندلاعا

أنا لي ، كما شاءتْ خطايَ

حملتُ روحي فوق أيديكم فراشاتٍ

وجسمي نرجساً فيكمْ ،

وموتاي اندفاعا

إن التوكيد على رسالية حضور الذات (الأنا)، بوصفها إحالة على الوجود الخاص والعام معا في المشهد اللبناني، يستجيب إلى رغبة ملحة في نفي العدمية التي أوجدتها الحرب، وتجاوز عبيثة الوجود الفلسطيني في لبنان ، من جهة كونه لا منتصرا ولا مهزوما، كما يصرح بهذا المعنى في موضع سابق .*

ويتخذ الإعلان عن رسالية الوجود الفلسطيني طابع القناع المستعار من المرويات الدينية والتاريخية ، بل إن إحالته لتذهب إلى استعارة الآية القرآنية : ﴿**الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا**﴾[1] في شكل من أشكال استحضار التاريخ كمادة علامية ، تسهم في إضاءة الإشارة الخاصة برغيف الروح ، الذي صار الآن مشحونا بحمولة تاريخية ودينية .

لكن دلالة التعيين هنا ربما انزاحت إلى حالة من شعرية الدلالة الإيحائية ، متجاوزة المعنى الحرفي للإشارة التاريخية ، إذ يصير التبشير بإيديولوجيا الذات (الأنا) شبيها بنسق الدعوة الدينية التي تتجه إلى القبائل والشعوب في إشارة إلى عالمية قضية الشاعر التي تود أن تنتشر نحو كل الجهات .

وقد أعقبت إشارة رغيف الروح السابقة مسافة دلالية من شأنها أن تتواشج علاميا

---

* - ينظر مديح الظل العالي ، ص ٣٦ .

[1] - سورة المائدة ، الآية ٣ .

مع منظومة الدلالات الدينية والتاريخية لحركة الروح في مسارها الإيديولوجي ؛ إذ يقول الشاعر :

نحن بشارة الميلاد نحن

وصورتان لخطوة قد حاولت

قد حاولت

قد حاولت

أن تهدي الشرق المشاعا .[1]

إنها صورة النبي التي تقبع في الظل ، أو تهجع في خلفية الصورة ، فحركة الروح هنا حركة تغيير تروم ابتعاث الشرق من سقوطه في شرك الأمم التي استباحته وجعلته مشاعا . وفي شكل من أشكال إسقاط التاريخ على الواقع يعمد الشاعر إلى التوسل بصورة الداعي المخلص المنقذ كقناع ينفذ به ـ ومن خلاله ـ إلى وعي القارئ مستفيدا من المرجعية الدينية والتاريخية التي يستدعيها قناع النبوة الذي تزداد دلالته وضوحا و إشراقا مع قول الشاعر في القصيدة :

اسمان للتوحيد نحن :

على مشيئتنا أردنا أن نكون

و لا يكون الناس في الدنيا متاعا .[2]

وهكذا تتضح دلالة رغيف الروح الذي يغتذي برواسب الماضي لينشئ رمزيته الخاصة فينطبع كعنصر علامي من خلال الإحالات المتنوعة إلى الدوائر الدلالية الثلاث (الدين ، والتاريخ ، والقومية بوصفها تراكما للتجارب الجماعية المحددة لمصير الأمة)

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ٦٤ .

[2] ـ مديح الظل العالي ، ص ٦٥ .

التي لا تفتأ تتجاذب الكون الدلالي العام للروح، في تجلياتها و تحققاتها محددةً نمطَ اشتغالها الذي به ينهض المعنى و يتشكل النص .

عبر هذه الصور يكشف قناع النبي المتواري خلف أسوار اللغة نمط الترميز المهيمن على المقطع ، إذ يتمظهر في حوانب مختلفة من القصيدة بوصفه سننا ثقافيا يتحكم في عملية إنتاج الدلالات. إنه سنن مرجعي لا يستطيع الشاعر أن يفلت من إساره بحكم تراكمات التاريخ واللغة والدين والأنماط الاجتماعية والانتماء العام . وهو في أغلب الأحيان خاضع لمقولاته ومضطر إلى الإصغاء لمقتضياته ؛ لأنه يحيط به إحاطة السوار بالمعصم . إن قناع النبي الهادي والمنقذ المخلص يحول بهذه الصورة دون سقوط القصيدة تحت هيمنة العواطف المباشرة والمشاعر التلقائية ؛ فهو يتيح للشاعر مسافة كي يبتعد عن ذاته ليعطي للقصيدة مسحة غير شخصية . بل إنه يوفر للقارئ فسحة جمالية تغدو ضرورية جدا لفصل العمل الفني عن كل ضغط انفعالي أو عاطفي يسلطه الشاعر على المتلقي.[1]

ولكن ألا يمكن أن تكون الروح هنا هي الإشارة إلى وضعية المثقف التي تشبه وضعية النبي من جهة جحود قومه وإنكارهم له؟ لِمَ لَمْ يستدع إذاً صورة كاسندرا الهوميرية أو زرقاء اليمامة ؟ إنها محاولات متبصر ليهديَ قومه ، لكنها ضاعت أدراج الرياح .

وعلى هذا الوجه تكون الروح الفردية مندغمة في كينونتها ، ووجودها ، ومظاهر تحققها مع صورة الروح العامة في القصيدة. إلا إنه من أجل تشكيل مشهدية الروح العامة في النص وجب علينا أن نتقصى كل مظاهر وجودها وانزياحاتها الدلالية حتى يتم كشف نمط اشتغالها الرمزي بما هو نظام علامي ، يتقاطب مع نظام الجسد الذي سلف بحثه وتحليله .

---

[1] ـ علي جعفر العلاق : بنية القناع الشعري ، ضمن كتاب من الصمت إلى الصوت (مقالات وفصول لغوية وأدبية) ، دار الغرب الإسلامي ، ط ١ ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٣١ .

أما تجليات الروح العامة في القصيدة فيمكننا تقسيم الإشارات الواردة عنها إلى صنفين دلاليين :

١ – الروح المكسور والمنهزم والمضيع (ثماني إشارات) .

٢ – الروح المؤذن بالتحول والمستعد للتغيير .

يبدو الروح العام في النص مكسرا مهزوما شريدا محاطا بكل أسباب السلب .. فالحرب التي أضنت الأجساد ، وطالت كل مظاهر الحياة في بيروت ، تغلغلت إلى أقاصي الروح و أصقاعها وأحدثت فيها حالات من عدم الاتزان والافتقار إلى السكينة والقوة :

ماذا تبقى منك غير قصيدة الروح المحلق في الدخان قيامةً

قيامةً بعد القيامةِ ؟ خذ نثاري

وانتصر فيما يمزق قلبك العاري ،

ويجعلك انتشارا للبذار

قوسا يلم الأرض من أطرافها

جرسا لما ينساه سكان القيامة من معانيك

انتصر ،

إن الصليب مجالك الحيوي ، مسراك الوحيد من الحصار

إلى الحصار .[١]

تأخذ الإشارة إلى الروح طابعا دراميا بفعل حضورها الهامشي الذي يحيل على تراجع منزلتها في المشهد العام . إنها روح منفعلة محاصرة وحيدة محطمة لا تستبطن غير عبث وجدوى ينزلان من الحرب منزلة الجدل العقيم الذي لا يبدئ ولا يعيد .

[١] ـ مديح الظل العالي ، ص ٩ .

و الملاحظة العامة هنا هي إن نصيب الروح من الحضور اللساني في النص ضئيل بالقياس إلى حضور الجسد .

لكن الكون العلامي الذي تنتظم في فضائه سلسلة الدلالات المشكلة للنص ينهض في أغلب الأحيان على استراتيجية الترميز نأيا بالقصيدة عن مآزق التقرير والمباشرة . إن الترميز ـ كما يرى سعيد بنكراد ـ رحلة تنقل الإنسان حالة عيش عار من أي غطاء استعاري ، إلى حالات من الفائض الرمزي للمعنى ، الذي يجب التعامل معه باعتباره كيانا هاربا باستمرار من حالات التعيين ، ليسكن الظل واللاشعور ورد الفعل المنفلت من كل رقابة .[1]

بناء على هذا الرأي يجدر بنا عدم الاكتفاء بالدلالة الظاهرية التي تكتنف الإشارات المتعلقة بالروح في النص . و لا يسعنا في هذا المقام غير كشف أوجه التقاطع الخفية بين الدلالات من أجل بناء المعنى الذي يتأبى على الانكشاف والتجلي من القراءة الاستكشافية الأولى . و نحن بحاجة هنا إلى استحضار السقف الثقافي الذي يتم تأطير المعنى في ظله ، وضمن حدود تواجده .

في الإشارة الأولى تطفح ألفاظ (القيامة والنثار والقلب العاري وانتشار البذار والقوس الذي يلم أطراف الأرض) بفائض من الدلالات المشفرة التي لا يمكن فهم نظام تشفيرها إلا من خلال ما يهيئه الشاعر لنا من علامات نتوصل بها إلى كنوز الدلالة المتخفية ، عن طريق إعادة تركيب نظم الفتح والإغلاق المتمفصلة في ثنايا النص ، و المتوزعة في طبقات المعاني .

وتبدو عبارة القوس الذي يلم الأرض من أطرافها أقرب نقطة إرساء نصبو عبرها إلى استخلاص أولى أصداف المعنى . إن المعنى الظاهري لهذه القوس (قوس قزح) لا يتناغم

[1] ـ سعيد بنكراد : مسالك المعنى دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ، ص ١٥ .

مع طبيعة الإحالات و الحقول الدلالية والبنيات الرمزية للنص ؛ فأجواء الحرب والغزو والصراع كئيبة حزينة ، تحيل على الموت والدمار والفوضى التي تسم المكان بالعدمية والعبث و اللاجدوى .

إن أقرب معنى لهذه القوس هو قوس المحارب القديم لأنها أكثر اتساقا وانسجاما مع دلالات الحرب التي قد يوقد إوارها توكيدا لهيمنة أو إثباتا لقضية أو دفاعا عن شرف أو نشرا لعقيدة أو توسعا في التملك وزيادة السلطان . ولكي نثبت صحة هذا الرأي علينا أن نسائل مقطعا آخر من القصيدة يتوارى بعيدا في آخر النص ليداري هذه الصلة بين القوس ودلالتها المضمرة :

البحرُ دهشتنا ، هشاشتُنا

وغربتُنا ولعبتُنا

والبحرُ أرضُ ندائنا المستأصلَهْ

والبحرُ صُورَتُنَا

و مَنْ لا بَرَّ لَهْ

لا بَحْرَ لَهْ ...[1]

إن رمزية البحر في هذا السياق لتصلنا بنسق من الدلالات الخاصة بالتيه والضياع وما يكتنفها من معان ذات صلة بفقد الأهل والمال والأرض أو خسارة السلطان والوجاهة والنفوذ . وإذا كان البحر رغم ما فيه من أهوال ومخاطر عاملا قويا في إغناء السندباد البحري بما اجتلبه معه من كنوز البحار البعيدة والأراضي القصية ؛ فإنه في أسطورة يوليسيز مصدر شر وخطر ، خاصة إذا كان الوعيد الصادر عن الآلهة صادقا ، ورب وعد

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ٦٧ .

صادق ألقى في الكُرَبِ العظامِ على حد تعبير قرمطي الكوفة* الشهير :

. . . بحرٌ أمامكَ ، فيكَ ، بحرٌ من ورائكَ .

فوق هذا البحر بحرٌ ، تحتهُ بحرٌ

وأنت نشيدُ هذا البحرِ . . .

كمْ كنا نحبُ الأزرقَ الكحليَّ لولا ظلنا المكسور فوق البحرِ ؛

كمْ كنا نُعِدُّ لشهرِ أيلولَ الولائمَ .

عَمَّ تبحث يا فتىً في زورقِ الأوديسةِ المكسورِ ؟

عن جيشٍ يحاربني و يهزمني فانطق بالحقيقة ثم أسأل : هل

أكونُ مدينةَ الشعراءِ يوماً ؟

عَمَّ تبحث يا فتىً في زورق الأوديسةِ المكسورِ ؟

عن جيش أحاربهُ وأهزمهُ ،

وعن جُزرٍ تُسميها فتوحاتي ، وأسال :هل تكون مدينةُ الشعراءِ

وَهْمَا ؟

عَمَّ تبحث يا فتىً في زورق الأوديسةِ المكسورِ ، عمَّ ؟

عن موجةٍ ضيعتها في البحرِ

---

* ـ أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي الكوفي (٣٠٣ هـ - ٣٥٤ هـ) : شاعر شيعي عاش في العصر العباسي الثاني . ادعي النبوة في شبابه، واعتنق ديانة القرامطة التي تدعو إلى قتل الناس وإراقة الدماء ، وفي ديوانه شيء مطاولة الدهر التي تعكس مذهبه الوجودي في الحياة . من أبياته المشهورة :

ومن عرف الأيام معرفتي بها وبالناس روَّى رمحه غير راحم

و البيت المقصود قوله في الحمى : و يصدق وعدها والصدق شر إذا ألقاك في الكرب العظام

عن خاتَمْ

لأسيِّجَ العالمْ

بحدود أغنيتي

وهل يجدُ المهاجر موجةً ؟

يجد المهاجر موجةً غرقتْ ويُرجعها مَعَهْ .[1]

إن القوس في هذا السياق ليست قوسا عادية ، كيف وهي تستطيع بقوة جبارة أن تلم أطرف الأرض ؟ أية قوس سحرية هذه ؟ وأي وتر أسطوري هذا الذي يطيق ألا ينفلت وألا ينقطع وأطراف الأرض تتجاذبه ؟ أية قوس تستطيع أن تحمي صاحبها من غوائل الدنيا ، وحرابُ الأعداء وسيوفُ الغرماء تندفع إليه كيدا وحقدا لتنوشه من كل جانب ؟ أليست هذه هي قوسَ يوليسيز الشهيرةَ التي انتقم بها من أعدائه واسترد ببطشها زوجه بينيلوبي وابنه تيليماك ، واستعاد بسطوتها وفتكها مملكته (الأرض الصغيرة) إيتاكا ؟ *

أليست الأرض الصغيرة في قول درويش : " فلتمطر لأسحب هذه الأرض الصغيرة من إساري "[2] هي نفسها أرض إيتاكا ، لكن بنبرة ولون فلسطينيين ؟ ثم ألا يعكس هذا الإلحاح على البحر في مواضع كثيرة من النص رغبة قصوى من الشاعر في التماهي بيوليسيز، وإسقاط تغريبته الشهيرة على التغريبة الفلسطينية ؟ ولِمَ يردف الشاعر المقطع السابق بقوله :

بحر لتسكن ، أم تضيعْ

بحر لأيلول الجديد أم الرجوع إلى الفصول الأربعة

---

[1] ـ مديح الظل العالي ، ٦٧ / ٦٨ .

* ـ يراجع نص الأوديسة ، لهوميروس ، وقد اعتمدنا هنا على ترجمة دريني خشبة الصادرة عن دار نهضة مصر للطبع والنشر .القاهرة ، د ط ، د ت .

[2] ـ مديح الظل العالي ، ص ٩ .

بحر أمامك ، فيك ، بحر من ورائك .[1]

إن شعرية التغريبة الفلسطينية تنهض منذ البداية على هذا النفس الملحمي الهوميري (قصيدة الروح المحلق في الدخان) . و الدخان هنا لا يرد مجردا من الدلالات الرمزية الموصولة بضياع المحارب الماكر في البحار وافتقاره إلى العلامات التي تهديه سواء السبيل إلى مملكته إيتاكا . و إلا فما الذي يمزق قلبه العاري ويصدع شمل أسرته غير غضب الآلهة التي أشار إليها الشاعر في سياق آخر من القصيدة واصفا إياها بـ (كلاب البحر)؟

إن نمط اشتغال أسطورة يوليسيز هنا ، بوصفها مكونا علاميا يزيد في عمق الدلالة ويوسع خصوبة المعنى على النحو الذي انكشف لنا آنفا ، هو الذي يضفي على الأسطورة قوتها التفسيرية العابرة للأزمنة والأنساق الثقافية ، بما لها من رمزية تنفتح بها على التأويل والمساءلة . و ربما كانت هذه الحقيقة هي السبب الذي جعل الناقد الفرنسي رولان بارت (Roland Barthes ١٩١٥-١٩٨٠) ينظر إلى الأسطورة بوصفها نسقا سيميائيا ثانيا باعتبار اللغة هي النسق السيميائي الأول . ويمثل بارت هذا المعنى بالشكل الآتي :[2]

<table>
<tr><td>١- دال</td><td>مدلول</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">٣ – علامة
I – دال</td><td>II- مدلول</td></tr>
<tr><td colspan="3">III – علامة</td></tr>
</table>

وانفتاح الأسطورة على التأويل والمساءلة واستثمار رمزية الدلالات هو الذي يضفي عليها طابعها السيميائي الذي يرتفع بها عند كاسيرر إلى مستوى الأشكال الرمزية ،

[1] ـ مديح الظل العالي ، ٦٩ .

[2]- **Roland Barthes : mythologies , éd Seuil,1957, paris, p ١٨٧.**

فالعلامة في اللغات الطبيعية تتسم بعفويتها وينتهي دورها بمجرد استهلاكها ، أما الرمز فينهض أبدا على التقصي والمساءلة والتفسير . والأسطورة جزء لا ينفصل عن منظومة البشر الرمزية ، التي من أجلها عرَّفَ كاسيرر الإنسان بأنه حيوان رمزي[1] .

ولعل هذه الحقيقة هي ما أدركه رولان بارت عندما رفض الاعتقاد بأن الأساطير ليست غير كتلة من الصور والتضمينات البلاغية والدلالات غير المباشرة ، بل رأى أنها تعمل بطريقة أكثر تعقيدا من خلال الترابط المتين بين أنساقها الإيديولوجية الداخلية وأشكالها الخارجية ، لذا فإن نظامها العلامي يعمل بوصفه شفرة سيميائية ، وما الدلالات البلاغية والصور الإيحائية عير عناصر في نظام التشفير.[2]

إن صورة الروح هنا لتتجسد أكثر ما تتجسد في هذا التعلق القوي إلى درجة الهوس والجنون بالأرض الفلسطينية وبالعودة إلى الديار ؛ فالبذور تعود إلى الأرض لتحيا فيها ومن خلالها. وقد عاد يوليسيز في النهاية إلى زوجه وابنه ومملكته . وجب إذاً في هذا السياق لملمة نثار التغريبة الفلسطينية و إعادة زرعه كالبذور تماما ، ثم ابتعاثه من رحم الأرض صارخا حيا قويا تستعاد معه كل ملامح الهوية الفلسطينية التي يتناساها الجلاد أو يتعمد إنكارها .

ولكن أحجية القوس لا تتوقف عن توليد الدلالات ، إذ في سياق إحالتها على الروح تأبى أن تنصاع لإكراهات الأسطورة القديمة ليولسيز . تأبى القوس إلا أن تنفرد بكونها لدلالي الخاص ، متعالية على كل تأويل يزيغ بها عما تروم إليه مقصديتها ليحنطها ضمن التجليات المتْحَفيَّةِ للأسطورة القديمة .

لم يقف الاستثمار الدلالي لرمزية القوس في الأسطورة القديمة حائلا دون تفجير طاقاتها التخييلية الموصولة بعالم من الدلالات الجديدة التي تصنع المغامرة الشعرية للدوال

---

[1] - **Ernst Cassirer : essai sur l'homme , éd minuit , paris 1975 , p 44-45 .**

[2] - **Roland Barthes : mythologies , pp 191 – 192 & 219 – 220 .**

والمدلولات عبر الاستفادة الفنية والجمالية من علاقات الحضور والغياب المهيمنة على القصيدة .

إن التجاوز الفني والجمالي لذاكرة القوس بوصفها إحالة على نسق ثقافي ذي طابع رمزي (الأسطورة الإغريقية القديمة) لَينهضُ على جدلية ربما انسحبت في خفاء وخفر على كامل القصيدة ، وربما كانت هي البنية العلامية الكبرى التي تلم النص من أطرافه . إنها جدلية السقوط و الصعود التي تتوزع على تخوم القصيدة وتستقر في ثناياها وأطرافها من خلال إشارات تغتني بالدلالات الحافة .

يرى جيلبير دوران في رمي القوس وسيلة رمزية للصعود والتسامي ، كما إن هدف النَّـبَّالِ هو الارتقاء والسمو . والصلة بين الارتفاع والقدرة كانت دائما وثيقة ومحكمة[1] . لأجل هذا لا نستغرب قول درويش في موضع لاحق من القصيدة :

... ولا تذهب تماما

في شظايانا لتبحث عن نبي فيك ناما .

هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرف . .

ألف سهم شد خاصرتي ليدفعني أماما .[2]

إن تواشج الدلالات التي ينتجها تجاور ألفاظ : (نبي ، هجرة ، سهم) في هذا المقطع لا يدرك إلا بعد استحضار الدلالات الحافة للقوس بما هي صعود وارتفاع وتسام ، وهكذا تصير المواءمة بين معاني البنوة والهجرة والسهم ممكنة . ومن هذا المنطلق يمكننا تفسير الألف سهم التي تشد خاصرة الشاعر بهذه الرغبة في العلو والارتفاع بما هي فعل عملقة للذات . لكنها ـ فيما نرى ـ ليست العملقة التي كانت تنسحب قديما على الأبطال

[1] ـ جيلبير دوران ، الأنثروبولوجيا (مرجع سبق ذكره) ، صص : ١٠٩ / ١١١ .

[2] ـ مديح الظل العالي ، ص ١٣ .

الأسطوريين في الملاحم والقصص الخرافية . وربما لم تكن العملقة التي ما فتئت تنسحب اليوم على الوطنيين وعلى كبار رجال السياسة الذين تضخم صورهم في الملصقات الدعائية والحملات الانتخابية تماما كما كانت تضخم صور الآلهة و الملوك وتماثيلهم في الجداريات والمعابد القديمة *.

إن رغبة الشاعر اللاواعية في العلو والارتفاع تنهض على إرادة تجاوز الواقع بما هوسقوط وانكسار وإخلاد إلى الأرض ، في شكل من أشكال الإذعان للعدو والاعتراف بجبروته والقبول بالهزيمة النفسية أمامه. إن فيها نوعا من إصرار الروح على المطاولة والعناد والتحليق فوق الأسوار العالية . يرى باشلار أن التأمل في أعلى القمم يعطي شعورا فجائيا بالسيطرة على الكون كله ؛ فالموقف التخييلي للارتفاع لا يميل نحو التطهير الأخلاقي فقط ، ولا نحو الملائكية والتوحيد فحسب ، بل يتصل أيضا بالوظيفة الاجتماعية للسيادة .[1] إن هذا التأويل الأخير هو الأظهر في حالة شاعرنا المذكورة آنفا .

لكن محاذير هذا التأويل تظل ممكنة ، واحتمال نقضه يظل قائما ما لم تتحدد مسافة التناقض والمغايرة بين توظيف السهم هنا ، وتوظيف السهام في موضع آخر من القصيدة :

والآن والأشياء سيدة وهذا الصمت يأتينا سهاما

هل ندرك المجهول فينا . هل نغني مثلما كنا نغني ؟[2]

إن الصمت بما هو إلغاء للصوت ، ليقوم في أكثر الأحيان مقام السكون بما هو انتفاء للحركة . لكن هذا الصمت الذي يثقل كاهل النص ينز بدلالات الصعود والارتفاع والعلو

---

* ـ يذكر جيلبير ديران أن صورة السيد المسيح (عليه وعلى نبينا السلام) كانت تضخم في الأيقونات البيزنطية وكذلك الشأن بالنسبة لصورة أثينا في الميثولوجيا اليونانية .

[1] ـ جيلبير دوران ، الأنثروبولوجيا (مرجع سبق ذكره) ، ص : ١١٢ .

[2] ـ مديح الظل العالي ، ص ١٩ .

فهو عال كالذبابة حينا وهو موضوع عبادة لأنه عال حينا آخر . لكن هذا الصمت لا ينفي يتقاطع من حيث نمط اشتغاله الرمزي مع ثيمة القتل العمدي (الذي يتحقق أولا على مستوى بيولوجي) من حيث هو محو من الوجود وإلحاق بالعدم ؛ فهو ينغلق على دلالات غياب الصوت بما هو إعلان عن الوجود وإثبات للحركة . وكلاهما مظهر من مظاهر الحياة والنماء والتحول . وفي ظل حضور الأشياء ينحصر إدراك الروح ، ويتراجع ويفتقد وجودها بما هي سر من أسرار الحياة . وعلاقة الروح بالصمت لا تنكشف إلا بإماطة اللثام عن علاقات الحضور والغياب التي تتحكم في ثنائية الصوت و الصمت .

غير أن الصمت هنا ما يزال يغري بالمساءلة والاستقصاء الدلالي ؛ لأن الصمت كما يرى إدوارد سعيد قد يحيل على وضع درامي حاد فقد يمثل حالة شخص مستعبد من المشهد وغير مرئي أصلا و لا يستطيع الكلام لأسباب سياسية، أو حالة شخص أُسْكِتَ لأن ما رآه قد يكون فضيحة تهدد المؤسسات القائمة .[1]

إن رمزية القتل هنا تطال الروح بما هي موقف واختيار و فكرة . من أجل هذا ندرك أن الصمت قد تحول هنا ليصير إحدى أدوات الحرب الفتاكة فلا شيء يزيد من ضراوة الفتك والقتل من منع الجلاد الضحية من الصراخ والاستغاثة والكلام ، بشكل يصير معه هذا الصمت القاسي المفروض شكلا من أشكال القتل المضاعف . وربما شارك الآخرون ـ شعروا أو لم يشعروا ـ في عملية القتل المزدوج هذه بصمتهم وامتناعهم عن الكلام عما يجري للضحية .

وربما كان إلحاح الشاعر على استحضار القصيدة والتغني بها في أجواء الحرب شكلا من أشكال رفض الصمت وتعريته وفضحه وإدانته ؛ فالقصيدة بما هي تصوير كلامي لواقع تنهض دائما على تعرية زيف ادعاءات الآخر ، لأنها صوت الروح ورديفها في توقها

[1] ـ إدوارد سعيد : من الصمت إلى الصوت ثم عود على بدء (في الموسيقى والأدب والتاريخ) ، ضمن كتاب من الصمت إلى الصوت ، (مرجع سبق ذكره) ، ص ٣٢ .

إلى التحرر و الخلاص من الجحيم الذي يحاصرها به الآخر رغبة منه في كسرها .

إن الصمت هنا أداة استدمارية (كولونيالية) بامتياز. وليس أدل على صفته الاستدمارية من إلحاق آلة الحرب القديمة به (السهم) ، فليس كالسهم آلة تحسم النصر وتبسط السيطرة وتفرض شريعة الغازي وقوانينه . إن الصمت هنا أوامر صادرة على وجه الاستعلاء والإلزام كما يقول البلاغيون.* وفاعلية السهام تقوم هي الأخرى بين حدي الاستعلاء والإلزام فهي عالية تحلق في السماء لتتنزل رجوما على الضحايا وتلزمهم بقوانين غرمائهم .

ويلفت إدوارد سعيد ـ وهو الفلسطيني المنفي دائما ـ** الانتباه إلى مسألة في غاية الغرابة عندما يلاحظ الوضعية الساخرة لمثقفي الهامش من دول الجنوب الذين يعيشون في الغرب ؛ فقد تم فصل هؤلاء المثقفين عن انتماءاتهم الأصلية بوساطة الصمت ، الذي تم توظيفه كعازل إيديولوجي ، للحيلولة بينهم وبين تبني قضايا الحركات السياسية والثورات والطبقات التي تتفاعل معها شعوبهم الأصلية .[1]

وربما كان الصمت العالي كالذبابة هو الآخر من جنس هذا المعنى ، فارتفاعه المقترن بهذه الحشرة الطائرة يوحي بمعنى الحصار والمراقبة والأسوار الخانقة غير القابلة للتجاوز ، بالرغم من الدلالة الحافة للذبابة التي تشتغل كإحالة غير مباشرة إلى ضآلة العدو . إنه الصمت الذي يفرضه الاستدمار حتى على مستوى كتابة التاريخ القومي للدولة الحديثة العهد بالاستقلال .

وهنا يشير إدوراد سعيد إلى ما ذكره الهندي رناجيت غوها مؤسس جماعة

---

* ـ ينظر الفصل الخاص بالأمر في كتاب دروس في البلاغة العربية ، للأزهر الزناد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩٠ ، ص ١٢٠ .

** ـ يمكن الرجوع إلى السيرة الذاتية (خارج المكان) لفحص مسألة النفي في حياة إدوارد سعيد. والعنوان نفسه غني بالدلالات المتصلة بالنفي . منشورات دار الآداب ، بيروت .

[1] ـ المرجع السابق ، ص ٣٥ .

الدراسات عن الثانويين، حين ألمح إلى كون تاريخ الهند الحقيقي لم تصنعه النخبة القومية التي حُرِّكُت وظلت في إسار الروح الاستدمارية، وإنما صنعه فقراء المدن والفلاحون الذين كانت أصواتهم صامتة محجوبة بكتابة التاريخ القومي التي محتهم على وجه التقريب .[1]

يكرس الصمت هنا نمط التملك الذي أشار إليه فروم ؛ لأنه ضد الروح فهو يوازي سلطة الأشياء ويدعم سيادتها على المكان والزمان. ومن هنا يتناغم حضور الروح في حركتها الصاعدة مع حضور القصيدة التي تكسر هذا الصمت وتكسر معه قانون الأشياء ، وتنفلت بذلك من إسارها وهيمنتها .

إن القصيدة هي انبثاق الصوت بما هو انعتاق وتحرر ورفض وتمزيق لحجب الصمت. وليس غريبا في هذا السياق التقارب الكبير بين نسبة حضور الروح لفظا في النص وبين نسبة حضور لفظ القصيدة التي تشتغل هنا كرديف لحركة الروح . ويمكننا تمثل هذا التقارب من خلال الجدول الآتي :

تواتر حضور لفظ الروح	المقطع	تواتر حضور لفظ القصيدة	المقطع
١ ــ ماذا تبقى منك غير قصيدة الروح المحلق في الدخان ؟	١	١ ــ هيأنا لبيروت القصيدة كلها	١
		٢ ــ قلنا لبيروت القصيدة كلها	١
٢ ــ داخل الروح المحاصر بالتشابه واليتامى	٦	٣ ــ . غير قصيدة الروح المحلق في الدخان ؟	١
٣ ــ وحدة الروح الأخيرة	١٠	٤ ــ تأتينا لتلتهم القصيدة و الحساما	١٢
٤ ــ هي ما تبقى من نشيج الروح ــ لا	١٣	٥ ــ الشاعر افتضحت قصيدته تماما	٣٦
٥ ــ هي ما تبقى من حطام الروح ــ لا	١٥	٦ ــ الشاعر افتضحت قصيدته تماما	٣٦
٦ ــ عرب وباعوا روحهم	١٦	٧ ــ بيروت تخرج من قصيدته	٣٦
٧ ــ وحدنا نصغي لما في الروح من عبث	٢٠	٨ ــ فليفتح قصيدته	٣٦
٨ ــ صبرا نزول الروح في حجر	٣٨	٩ ــ الشاعر افتضحت قصيدته تماما	٣٦
٩ ــ حملت روحي بين أيديكم فراشات		١٠ ــ هذا فطام قصيدتي	٤١
١٠ ــ لا جوع في روحي	٤٣	١١ــ قصيدتي بيضاء	٤٢
١١ ــ وأنت سيد روحنا يا سيد الكينونة	٤٣		
١٢ ــ لنعيد للروح المشرد أوله	٤٣		

[1] ـ المرجع السابق ، ص ٣٦ .

وعلى هذا الوجه يمكن استجلاء حقيقة هامة هي إن معالم حضور الجسد في بداية النص كانت قوية بينة إذ يجري تبئير قوي لظلال الجسد وصور انهياره وتساقطه وأطرافه الممزقة بينما تتم الإشارة إلى الروح في شكل لمحات سريعة وومضات خاطفة ، ثم ينعكس الأمر في نهاية النص إذ يجري تغييب متدرج للجسد بكل حمولة العذاب والألم التي طفح بها منذ البداية ، ويزداد حضور الروح وإشراقها ليختتم الشاعر النص بوهج جديد وغريب يختلف كل الاختلاف عن المطلع الاستهلالي . ويمكننا تلمس هذه المغايرة بين الفاتحة النصية والخاتمة النصية من خلال المقاطع الأخيرة في القصيدة .

٣ ـ سيرة المكان

إن المدينة بوصفها جزءا من النسق الرمزي للثقافة لا يمكن أن تنفصل عن التمثيلات العامة للمكان في القصيدة المعاصرة . ويرى يوري لوتمان Yori Lotman : " أن المدينة يمكن أن تنقسم إلى صورتين مركزيتين : صورة المدينة باعتبارها فضاء رمزيا وصورتها بصفتها اسما رمزيا "[١] .

وربما اجتمع لبيروت في الذاكرة الثقافية العربية المظهران معا ؛ فهي من جهة تموقعها الاستراتيجي بين القارات الثلاث ذات صورة رمزية على مستوى الجغرافيا والتراكمات التاريخية و التفاعلات الثقافية و السياسية و نحوها . وهي من جهة التخييل الشعري والروائي والفني عموما رمزية بما ينوء به اسمها من حمولة جمالية ووجدانية، ومن معان عاطفية يرشح بها المكان بما له من خصوصية وعبقرية في إثارة المشاعر واستفزاز كوامن

[١] ـ يوري لوتمان : سيمياء الكون ، ترجمة عبد المجيد نوسي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠١١ ، ص ١٨٥ .

الإبداع والكتابة وحثها على الظهور .

إن حضور المدينة ـ بيروت خصوصا ـ في القصيدة المعاصرة ليس غير محصلة للتحول الوظيفي الذي صارت تشهده المدينة ضمن النسق الثقافي العام للمجتمعات المعاصرة . فقد انتقلت المدينة من محدودية الدلالة ، ومن أسر التموقع الجغرافي والإحالة التاريخية الباهتة ، الذين تسجنها فيهما كتب الرحلات والاستطلاعات المصورة ، واعتنقت رحابة القصيدة حيث اكتناز الدلالة ووفرة المعاني .

صارت المدينة ـ عبر ولوجها عالم القصيدة المعاصرة ـ تشكل مفهوما جديدا للكينونة ، وموضوعا شائعا للرصد و الاستيحاء والتشخيص والتأمل، ورمزا متعدد الإيحاءات والاستعارات والمعاني، وفضاء مفتوحا على تجدد التآويل وإنتاج الدلالات .[1]

ولم يعرف درويش على امتداد سيرته الشعرية ومساره الفني ولعا بمدينة كما أولع ببيروت . وعلى ما وسعه من تجربة الاغتراب والسفر والتشرد والتسكع عبر مدن العالم المختلفة وعواصمه العديدة لم يكتب عن مدينة كما كتب عن بيروت ، عاشقا حينا وثائرا حينا . وربما كان درويش أول شاعر عربي يستحدث هذا الشكل الجديد من الخطاب الموجه إلى مدينة ما بوصفها امرأة . إن بيروت في المتن الدرويشي لتتزيا أحيانا كثيرة في صورة امرأة ، بكل ما فيها من جمال ومن متعة إيروسية ، يصير معهما غزل المدائن ذا نكهة نستخلصها عبر كثافة المعنى ، وإغواء اللغة ، وانزياح الدلالة .

إن تغريبة درويش من فلسطين إلى لبنان ، ومن لبنان إلى ما سواه ، لتجعل غواية الكتابة عن بيروت شبيهة إلى حد كبير بعرائس البحر التي أغوت أوديسيوس / يوليسيز ورفاقه بغنائها الساحر ، ولم يَنْجُ منها بغير الحيلة الشهيرة ، عندما ربط نفسه إلى صارية

---

[1] ـ عبد الرحيم العلام : المدينة فضاء إشكاليا في الرواية المغربية ، مجلة نزوى ، العدد الحادي والخمسون ؛ على موقعها في شبكة المعلومات الرقية ، على الرابط : www.nizwa.com/volume51/Dera3.html تاريخ المعاينة : ١٢ / ١٢ / ٢٠٠٩ .

المركب وأصم أذنيه حتى لا يتبعها نحو حتفه فترديه .*

إن علاقة الشاعر العربي بالمدينة ، وعلاقة درويش بمدينة بيروت خصوصا علاقة إشكالية جدلية، تنهض دوما على متتالية من الأضداد والنقائض ؛ فهي تجمع شتى صور الائتلاف والاختلاف في الآن نفسه . إنها المكان الذي لا قرار له إلا على الصفة التي يتمثله بها زائروه ، ولا معنى له إلا بما يصبغه عليه مرتادوه :

أنا لا أحبُّكِ ،

كم أحبُّكِ !

غيمتانِ أنا وأنتِ ، وحارسان يُتَوِّجان الانتباهَ بصرخةٍ ،

ويُمَدِّدان الليلَ حتى آخر الليلِ الأخير . أقول حين أقولُ

بيروتُ المدينةُ ليست امرأتي

وبيروتُ المكانُ مُسدَّسي الباقي

وبيروتُ الزمانُ هُوِيَّةُ « الآنِ » المضَّرجِ بالدخانِ .

أنا لا أحبكِ ،

كم أحبكِ !

---

* ـ لمزيد من التفاصيل عن قصة يوليسيز/ أوديسيوس ينظر: (The wanderings of odysseus and his later life)

في المؤلف الموسوعي :

The routledge handbook of greek mythology , robin hard , routledge , London, first published ,2004 , p 491 .

غمسي باسمي زهورَك وانثريها فوق من يمشي على جُثثي

ليتسع السَّرايْ

لا تسحبيني من بقاياكِ ، اسحبيني من يديَّ ومن هوايْ

و لا تلوميني ، ولومي منْ رآني سائرا كالعنكبوتِ على خطايْ

هل كانَ من حقِّي النزولُ من البنفسجِ والتوهجُ في دمايْ ؟

هل كان من حَقِّي عليكِ الموتُ فيكِ

لكي تصيري مريماً

وأصيرَ ناي ؟ [1]

إن بيروت في هذه الوضعية من عبثية المعنى ولا جدوى الدلالة إنما تترجح بين جدليتي الداخل والخارج ، والظاهر والباطن ؛ فهي المدينة التي لا تهدأ و لا تستقر لأنها أبدا عرضة لكل أشكال التحولات والتغيرات ، حتى إن الطارئ العرضي ليصبح جوهريا ، والجوهري الثابت يصير عرضيا وطارئا .

ويذهب يوري لوتمان إلى تصنيف مدينة كبيروت بصفتها تحديا في وجه الطبيعة ، بل إنها لتصارعها وتقف ضدها فيما يصنع ثنائية أزلية تجمع المدينة والبحر بين قطبيها . إن كلتيهما (أي المدينة والبحر) منغرزتان ضمن أطروحة واحدة هي المناقضة القديمة والأزلية بين الطبيعي والثقافي ، أو فلنقل بين الطبيعي و المصطنع . وتأسيسا على هذا التصور فإن الغالب على المدن الواقعة على شواطئ البحار أو ضفاف الأنهار أن تنفتح على التأويل بوصفها انتصارا للعقل البشري على الطبيعة ، أو تحريفا للنظام الطبيعي وكسرا لقوانينه

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ٢٨ .

في تصور آخر.[1]

لكن شعرية التقابل بين الطبيعي والثقافي في بيروت أثناء الحرب تأخذ صورتها من اجتماع النقيضين في مشهد واحد وربما ألفينا شيئا من جماليات الإشارة إلى هذا التوتر الحاد ، والمناقضة بين الأضداد التي تجمعها اللحظة الواحدة في قول درويش : " للقاتل أن يقتل. للمقاتل أن يقاتل . وللعصفور أن يغني . ولكنني أكف عن طلب الكناية ، أكف تماما عن التأويل، لأن من طبيعة الحروب أن تحقر الرموز وتعود بعلاقات البشر والعناصر والوقت إلى خاماتها الأولى . "[2]

إن شعرية المكان التي ينفتح عليها اسم بيروت تنغرز منذ البداية في وعي القارئ كمسافة جمالية ينهض عليها فعل الكتابة بما هو فعل وجود . من أجل هذا اقترنت الإشارة إلى بيروت بما يشبه العتبات في ثلاثة مواضع من النص الأول حين ارتبطت دلاليا بالقصيدة بما هي أثر وجودي ، أو بما هي إعلان عن وجود الكائن أو بما هي خلق لأسطورة المدينة . ويمكننا توضيح هذا الارتباط بالجدول التالي :

الإشارة	الزمن	القصيدة	الصفحة
هيأنا لبيروت القصيدة كلها (الجمال)	الماضي	مديح الظل العالي	٧
قلنا لبيروت القصيدة كلها (الجمال)	الماضي	مديح الظل العالي	٨
بيروت تخرج من قصيدته (الجمال) وتدخل خوذة المحتل (قبح الحرب) من زمن الشعر والرومانسية والخيال إلى زمن الحرب المجنون الإيقاع الموسيقي لبيروت يتغير حسب نبرة الزمن وملابساته فهي هنا سبية وقد كانت سابقا محظية	نحن ندخل الآن ضمن تحولات بيروت	مديح الظل العالي	٤٩

[1] - يوري لوتمان : سيمياء الكون ، ترجمة عبد المجيد نوسي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠١١ ، ص ١٨٨ .

٢ - محمود درويش ذاكرة للنسيان ، الأعمال الجديدة الكاملة ، المجلد الثالث ، دار رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٩ ، ص ١٩ .

وليس غريبا أبدا أن ترتبط مدينة كبيروت بالقصيدة ؛ ذلك أن المدينة هي ذاتها قصيدة يمكن رصد مجموع دلالاتها وقراءتها وتحديد معالم هويتها، من خلال فهم لعبة الأدلة التي تتحكم بها. هكذا تصير المدينة إذا فضاء للكتابة ، إنها هي الأخرى كتابة بشرية . بل خطاب ذو لغة حقيقية ، فهي تتحدث إلى سكانها، والسكان يتحدثون مدينتهم. وإذا كانت القصيدة كتابة بالحروف ، فإن المدينة كتابة بالحجر، وذلك المتنقل في المدينة ؛ أي الفرد الذي يستعملها قارئ يقتطع بحسب التزاماته وتنقلاته مقاطع من الملفوظ لكي يحينها سريا. فعندما نتنقل في مدينة ما نكون جميعا في وضعية قارئ.[1]

والحرب أيضا كتابة لكنها كتابة المحو، محو العمران والإنسان والتاريخ والثقافة والذاكرة من المشهد. إن شعرية الحرب بما هي أثر بشري تتقابل مع شعرية المدينة بما هي أثر بشري آخر . بل إنهما لتجتمعان على مستوى المناقضة الدلالية على مستوى الاتجاه والحركة ؛ فالمدينة بما هي عمران يستقر على الأرض ويتطاول نحو الأعلى حركة بناء إنسانية ذات بنية صاعدة . أما الحرب بما هي محو وإزالة وتشويه فهي حركة هدم غير إنسانية ذات بنية هابطة . وهذان النسقان (نسق العلو ونسق الهبوط) يلتقيان ضمنيا على مستوى الإشارة اللغوية المتخفية التي ما فتئت تسلل في خفر من لاوعي الشاعر إلى النص ثم إلى المتلقي مستفزة الذاكرة الثقافية و الدينية للإنسان العربي في بيروت أو سائر العواصم العربية (المسلم أو حتى المسيحي) ، أوَ لـمْ يقل درويش نفسه في أواخر القصيدة :

لست آدم كي أقول خرجت من بيروت منتصرا على الدنيا

و منهزما أمام الله.

---

١ - ينظر رولان بارث، المغامرة السيميولوجية، ترجمة عبد الرحيم حزل ، دار تينمل للطباعة والنشر، ط ١ ١٩٩٣ . صص ٥١ - ٦٤ .

أنت المسألة .[1]

إن قصة طرد آدم من الجنة ـ بما هي إحالة على الهوية الدينية بوصفها مرجعية ثقافية لسكان الشام عموما ـ ماثلة بجلاء شديد في هذه الإشارة التي لم تلبث حتى تكررت في الصفحة ما قبل الأخيرة من القصيدة عندما قال الشاعر :

حُرّيَّةُ التكوين أنتَ

وخالقُ الطرقاتِ أنتَ

وأنت عكسُ المرحلهْ .

واذهب فقيرا كالصلاةِ

وحافيا كالنهر في درب الحصى

ومُؤَجَّلاً كقرنفلهْ .

لا ، لست آدم كي أقول خرجتَ من بيروت أو عَمَّانَ أو

يافا ، أنت المسألهْ .

فأذهب إليكَ ، فأنتَ أوسعُ من بلاد الناسِ ، أوسعُ من فضاء المقصله

مستسلما لصواب قلبكَ

تخلع المدنَ الكبيرةَ والسماءَ المسدلَهْ

وتمدُّ أرضاً تحت راحتك الصغيرة ،

خيمةً

---

١ ـ مديح الظل العالي ، ٧٣ .

أو فكرةً

أو سنبلةْ .[1]

لكن إسقاط تجربة آدم وجنة عدن على تجربة الإنسان أو المقاتل الفلسطيني في بيروت هو إسقاط إزاحة سلبي ، منطقه أن بيروت لم تكن الجنة الأرضية الموعودة للفلسطينيين، وليست منطقة راحة وأمان confort zone ولا صلة لها مطلقا بالصفة الرحمية للمكان لكونه بيتا أو مأوى أو ملاذا، بمعنى أن الهدف الحقيقي هو فلسطين نفسها ؛ فهي الهوية الجغرافية الوحيدة والوجود الأمثل للمقاتل الفلسطيني .

إنها جدلية ميرتشيا إليادة الشهيرة التي تستبطن في جوفها كلا النقيضين في آن معا ، جدلية (المقدس والمدنس) * بما هي وجه بارز من وجوه الحياة على الأرض بوصفها مكانا مفارقا لجنة عدن . إن هذا الوجه الجدلي المتداخل والمحتقن بالأضداد والنقائض يجعل من بيروت فضاء مهيأ لازدواجية الدلالات. إن بيروت إذاً هي الجنةُ والجحيمُ في آن معا .

إن بيروت زمنَ الحرب هي الوجه المتحقق لموضوعة هبوط آدم على الأرض بما هو سقوط قيمي من جهة آدم ، وسقوط للإيديولوجيا من جهة الشاعر أو ما يمثله من ذات

---

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ٧٥ / ٧٦ .

* ـ يعد كتاب المقدس والمدنس (١٩٥٩ *The Sacred and the Profane*) من أشهر أعمال الأنثروبولوجي وعالم الأديان الشهير ميرتشيا إلياده (Mircea Eliade 1907-1986) الذي أبرز فيه مجموعة من المسائل المتشابكة في اللاهوت و الناسوت والأسطورة والفكر الأسطوري ، وكيف أن المقدس الألوهي المتعالي يتداخل أحيانا كثيرة مع المدنس والدنيوي والأرضي .

وبالنسبة لتهجئة اسم " إلياده " فقد أوضح الدكتور سعد المولى الذي اضطلع بترجمة كتاب إلياده (البحث عن التاريخ والمعنى في الدين) أن العرب اعتادوا كتابه اسمه على النحو الذي ينطقه به الفرنسيون ، أي ميرسيا إلياد ، والأصح هو أن يكتب كما ينطقه أهل رومانيا ، فلا يخفى أن إلياده روماني ولد في بوخارست ، وأمضى شطرا من عمره في رومانيا . وبها نشر أول كتبه : (مسار روحي) الذي اعتبر أكثر مؤلفات الشباب أهمية وأكثرها رواجا وتأثيرا وبه طبقت شهرته آفاق رومانيا كلها .

فلسطينية . إنه السقوط الذي يترادف مع سقوط الجسد المشار إليه سابقا ، ويتحدد لغويا من خلال إعلان الشاعر عن كفره بكل اليقينيات التي أسقطتها الحرب ، حين صرخ قائلا :

هل كانَ من حقِّي النزولُ من البنفسجِ والتوهجُ في دمايْ ؟

هل كان من حَقِّي عليكِ الموتُ فيكِ

لكي تصيري مريماً

وأصيرَ ناي ؟

هل كان من حَقِّي الدفاعُ عن الأغاني

وهي تلجأُ من زنازين الشعوب إلى خُطاي ؟

هل كان لي أن أطمئنّ إلى رؤاي؟

وأن أصدِّق أن لي قمراً تُكَوِّرُهُ يداي ؟

صَدَّقْتُ ما صَدَّقْتُ ، لكني سأمشي في خُطاي .[1]

إن بيروت من هذا الوجه هي مكان الشك اللايقين ، مكان قمر التردد وعصفوره الانتباه ، خوفًا أو أرقًا ، هي مكان يصير فيه الإيمان عقبة كأداء يستحيل معها الوجود إلى وعي مأزوم بحالة اللامعنى التي تتهدد وجود الروح وتوشك أن تذهب ببصيرتها . وهذا ما أدركه الشاعر :

فبأيِّ إمرأةٍ سأومنْ

وبأيِّ شُبَّاك سأومنْ[2]

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ٢٨ / ٢٩ .

[2] ـ مديح الظل العالي ، ص ٣١ .

لكن هذا السقوط الآدمي من الجنة بصفته إيذاناً ببدء مرحلة جديدة للسعي والكدح ، لا يلبث حتى يغدوَ إحالةً على الخروج الفلسطيني من لبنان عامة ، ومن بيروت خاصة بوصفها جنة عدن الفلسطينيين التي خرجوا منها كآدم حين لج به الضرار على حد تعبير الفرزدق الشهير *

والغريب ـ فيما يذكر لوتمان ـ أن هذا النوع من المدن الساحلية أو المدن المنتصبة على ضفاف الأنهار كان دوما مادة جيدة للتداول الأسطوري المتعلق بنبوءات الدمار والفوضى الخراب والهدم . بل ربما جنحت هذه المدن بدلالاتها من حيث هي مكان تتنازعه العناصر الكونية إلى أطروحة رمزية للصراع بين الماء والحجر .[1]

إن هذا النزوع الآدمي إلى الأنس بشاعرية المكان الجميل حيث الماء واليابسة يتسلل إلى لاوعي الشاعر الذي ينظر إلى بيروت بوصفها بيتا يشخص كفضاء شاهد على تلك الحميمية التي كانت بين المقاتل الفلسطيني وبين بيروت بوصفها ملاذا ومنطلقا ووجودا ثانيا للفلسطينيين عموما ، وليس أدل على هذا التصور من إدراج ضمير النحن في الخطاب ، تغدو بيروت مكانا مهيأ لفعل الوجود ذاته، بماهو فعل كينونة عامة تندرج ضمنه كل استحقاقات الإنسان الفلسطيني :

قلنا لبيروت القصيدة كلها ، قلنا لمنتصف النهار :

بيروت قلعتنا

بيروت دمعتنا

ومفتاح لهذا البحر . كنا نقطة التكوين

---

* ـ بيت شهير قاله الفرزدق ، بعد أن تطلقت منه زوجه نوار ، وهو قوله :

ندمت ندامة الكسعي لما ... غدت مني مطلـــقة نوار

وكانت جنتي فخرجت منها ... كآدم حين لج به الضرار

[1] ـ يوري لوتمان : سيمياء الكون ، صص ١٨٨ /١٨٩ .

كنا وردةَ السور الطويلِ وما تبقَّى من جدارِ [1]

إن كينونة بيروت هنا تشخص صورتها الإنسانية التي تعطيها حميمية أسرية بما هي بيت ثان للفلسطينيين . ولعل هذا البعد الإنساني هو ما أشار إليه عز الدين المناصرة عندما تحدث عن المكان المغلق كنسق بنيوي يتحكم في دلالة بعض الأفضية ، مستشهدا بالمثل الفلسطيني الشهير : " جنة بلا ناس ما بتنداس " ؛ فالمكان ـ كما يقول ـ لا يكتمل ولا تنجلي له دلالة ، ولا نخلص منه إلى معنى ، بل يظل مجرد حجر حتى يلتحم بأدوار ساكنيه الثقافية ويشتبك بأطوارهم الحياتية. ومن هذا الوجه يغدو المكان ذا أزمان متعددة و متنوعة تعطيه غنى ثقافيا وحضاريا ، يعسر معهما فصل الحجر عن البشر أو العكس .[2]

إن الإشارات الواردة في القصيدة عن وليمة الرغيف والنبيذ ـ على ما فيها من تأثر بالأطياف النصرانية ـ تظل دوما متصلة بهذه الأجواء البيتية الحميمة . ولعل هذا المعنى يتضح أكثر من خلال إشارة الشاعر إلى بيروت بوصفها صورة جماعية للفلسطينيين ، فهي تحضر هنا كنهاية لكل تجل طقسي أو صيغة احتفالية ، وتبدأ في تشييد كينونتها بوصفها معادلا لهوية الفلسطيني ، أو فلنقل إن الشاعر بما هو ذات فلسطينية يتماهى مع بيروت حتى إنها بلغة السيمياء تصير أيقونة للوجود الفلسطيني بلبنان .

إن استحضار الأناشيد والتلاميذ الصغار والحديقة الصغيرة ينضوي ضمن هذه النزعة الشعرية القائمة على توكيد حميمية بيروت بوصفها بيتا ؛ فما المدرسة والأقسام والتلاميذ الصغار إلا تنويع آخر ومختلف لصورة البيت التي تنهض أبدا على دفء المشاعر وعلى تعاظم الشعور بمنطقة الأمان .

إن حميمية بيروت بما هي بيت أو بما هي منفى يشبه البيت في بعض أطواره،

---

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ٨ .

[2] - عز الدين المناصرة : نص الوطن وطن النص شهادة في شعرية الأمكنة ، مجلة التبيين ، الجزائر ، العدد الأول ، ١٩٩٠ ، ص ٢٦ .

تذكرنا بما قاله العقاد ـ رحمه الله ـ عن السجن في كتابه (عالم السدود والقيود) عندما لاحظ تمركز أفكار السجناء وأحاسيسهم حوله بما هو مكان لصيق بهم شاؤوا أم أبوا فأشار إلى تجربته داخل السجن قائلا : " أما يوم كنت آوي إليه ولا أرى غيره ولا أسمع بالدنيا إلا من وراء جدرانه فلم يكن بناء معزولا ولا كانت الناحية التي هو فيها ناحية منزوية إلى طرف من الأطراف ، ولكنه كان هو العالم بأسره وبأرضه وسمائه ، وكان العالم الخارجي جزءا لاحقا به مضافا إليه ، وتلك شيمة في النفس الإنسانية أن تنقل مركز الكون كله إلى حيث تكون ".[1]

والواقع أن حميمية المكان تظل مرتهنة دوما بالمسافة الروحية التي تصل الإنسان به من جهة تلبسه باليومي والآني ، الذي عادة ما يقوم بتوليد انطباع التماهي بالمكان والأنس به ولو على مستوى مؤقت ؛ فهنا تكمن قوة اليومي القاهرة التي تبسط ظلال المكان على الروح ، وتخلق شعورا زائفا بالتآلف معه إلى حين . ولعل هذا ما يوضحه العقاد حين يفسر مركزية السجن بالنسبة للعالم عند السجناء ، فيقول :

"فالسجن وإن كان عند السجناء منزلا بغيضا يمسون ويصبحون على أمل الخلاص منه وكراهة الاستقرار فيه ، هو مع ذلك محور العالم ما داموا بين جدرانه ، وهو شط و الدنيا كلها شط آخر يقابلان ويتناظران".[2]

على هذا الوجه يمكن أن نقول إن تماهي الذات الفلسطينية ببيروت كملاذ ينهض عليه وجودها وتقوم به هويتها يبدو جليا من خلال ما يعلنه الشاعر في النص ، إذ إن الإشاراتِ كلَّها تضع الوجود الفلسطيني ببيروت بين حدي الاختيار والضرورة ، لكن هذا الترجح بين هذين الحدين لم يلْغِ إدراك الشاعر لحجم تماهي الذات الفلسطينية بالمكان بما هو علامة وجود :

---

[1] ـ عباس محمود العقاد : عالم السدود والقيود ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، د ط ت ، ص ٥ .

[2] ـ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

بيروت ـ صورتنا

بيروت ـ سورتنا

فإما أن نكون

أو لا تكون .[1]

الوجود الفلسطيني إذاً معادل من حيث قيمته وتحققه لوجود بيروت . وإذا كانت كل الأمكنة المأهولة حقا تحمل فكرة البيت – كما يقول باشلار – فإن بيروت كبيت تنقتح هي الأخرى على الحلم ، حلم اليقظة خصوصا ، لكونها مرتبطة بثنائية الخيال والذاكرة . وهي كبيت يفترض فيها ـ حسب باشلار ـ أن تحمي أحلام اليقظة ، كما تحمي الحلم وتتيح له الهدوء .[2]

وإذا كان حلم اليقظة ـ عند باشلار ـ يتميز بخاصية الاكتفاء الذاتي لأنه يستمد متعة مباشرة من وجوده ذاته ، فإن بيروت بما هي مكان لحلم اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديدة، حتى كأن الشاعر الذي يتماهى بها يعبر على لسانها في قصيدته قائلا :

لو أستطيع أعدت ترتيب الطبيعة :

ههنا صفصافة . . وهناك قلبي

ههنا قمر التردد

ههنا عصفورة للانتباه

هناك نافذة تعلمك الهديلا

---

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ٢٥ .

[2] ـ غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ٦ ، ٢٠٠٦ ، صص ٣٦ - ٣٧ .

وشارع يرجوك أن تقفي قليلا .

نامي قليلا .[1]

لكن الحائل بين حلم الشاعر وبين تحققه الواقعي هو هذه الحرب التي يشنها العدو على بيروت بلا هوادة . وقد برزت ثيمتها في القصيدة قوية وفاعلة وناهضة بكل أسباب الموت والفجيعة والنحيب منذ البدايات الأولى للنص :

.. واستطاعَ القلبُ أن يرمي لنافذةٍ تحيتهُ الأخيرةَ ،

واستطاع القلبُ أن يعوي ، وأن يَعِدَ البراري

بالبكاء الحُرِّ..

بَحرٌ جاهزٌ من أجلنا .[2]

تتناقض الحرب من حيث الجوهر مع العيد ؛ فهي طوفان الموت الذي يخلف وراءه الهول والكارثة . وإذا كان العيد بوصفه مظهرا طقوسيا واحتفاليا ينهض على الفرح العام المتصاعد ، أو يتفتح على ما أسماه درويش " شبق الحياة " ، فإن الحرب لا تصحو إلا على المآسي من حيث هي قدر مشترك بين الناس . ومن هنا فإن المناقضة بين العيد بما هو أداء كرنفالي يشترط الحشدية ، وبين الحرب بما هي كارثة تحصد أرواح الحشود ، يمكن أن تقوم على الاشتراك في نوع من الهوية العامة التي ينهض عليها وجود الحشود بما هي مادة خام للمشهدين : المشهد الكرنفالي ومشهد الحرب . ويؤكد درويش هذا المعنى في نص آخر عندما يقول : " ... وبين هنا و هناك شدوا أجسادهم قوسا تتوتر ، حتى اتخذ الموت فيهم هذه الصيغة الاحتفالية "[3] . و يمكننا التحقق من حضور هذه الهوية من خلال عدة

---

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ٢٣ .

[2] - مديح الظل العالي ص

[3] - محمود درويش ، ذاكرة النسيان ، ص ٢١ .

مشاهد بارزة في القصيدة ، نتمثلها من خلال الجدول :

المشهد	النص
١	الطائراتُ تعضُّني .وتعضُّ ما في القلب من عَسَلٍ فنامي في طريق النحل ، نامي قبل أن أصحو قتيلاً .
٢	الطائراتُ تطيرُ ، والأشجارُ تهوي ، والمباني تخبز السُكَّانَ ، فاختبئي بأغنيتي الأخيرةِ ، أو بطلقتيّ الأخيرةِ ، يا ابنتي وتوسّديني كنتُ فحماً أم نخيلا .
٣	قتلاكَ ،أو جرحاك فيك ذخيرةٌ فاضربْ بها إضرب عدوَّكَ....لا مَفَرُّ .
٤	بيروت \ فجراً : يُطلقُ البحرُ الرصاصَ على النوافذ . يفتح العصفورُ أغنيةً مبكرةً . يُطيِّرُ جارَنا رفَّ الحمام إلى الدخان . يموتُ مَنْ لا يستطيع الركض في الطرقات : قلبي قطعة من برتقال يابسٍ . أهدي إلى جاري الجريدةَ كي يفتّشَ عن أقاربِهِ . أعزّيه غداً . أمشي لأبحث عن كنوز الماء في قبو البنايةِ .
٥	يدخلُ الطيرانُ أفكاري ويقصفها .... فيقتلُ تسعَ عشرةَ طفلةً .
٦	والموتُ يأتينا بكل سلاحه الجويّ والبريّ والبحريّ .
٧	بيروت \ ظهراً : يستمرُّ الفجرُ منذ الفجرِ . تنكسرُ السماءُ على رغيف الخبزِ . يَنكسرُ الهواءُ على رؤوسِ الناسِ منْ عبءِ الدخانِ ولا جديدَ
٨	وأمريكا على الأسوارِ تهدي كل طفلٍ لعبةً للموتِ عنقودية يا هيروشيما العاشقِ العربيّ أمريكا هي الطاعون ، والطاعونُ أمريكا

نعسنا . أيقظتنا الطائرات وصوتُ أمريكا
وأمريكا لأمريكا
وهذا الأفق اسمنتٌ لوحشِ الجوّ .
نفتحُ علبةَ السردين، تقصفها المدافعُ
نحتمي بستارةِ الشباك ، تهتز البناية . تقفزُ الأبوابُ . أمريكا
وراء الباب أمريكا
ونمشي في الشوارعِ باحثين عن السلامة ،
من سيدفننا إذا متنا ؟
عرايا نحن ، لا أفقٌ يغطينا ولا قبرٌ يوارينا
ويا....يا يومَ بيروتَ المكسَّرَ في الظهيرهْ
عَجِّلْ قليلا

إن الحرب ـ فيما يرى روجيه كايوا ـ تنهض على تجميع الطاقات و مضافرة الجهود التي تقتلع الفرد من وقت فراغه ومن أهله وعمله وعاداته . إنها تهدم بوحشية دوائر الحرية التي يحيط بها الناس أنفسهم .[1]

إن ثيمة الحرب المتجسدة في المقاطع السابقة التي تم تعيينها في الجدول ،تمثل بحق أكبر تجل لما سماه بعض المنظرين نظرية العماء أو الفوضى أو الشواش. وأبرز تجسيد لهذه النظرية في النص هو خرق قانون التوازن أو الانسجام النصي ، بكسر كل التعالقات التي تعطي النص شكلا جميلا ومألوفا .

إن مجرد قيام القصيدة على اللحظية والتقسيم الزمني المسرف في التعمية والتشويش على القارئ ليعمل فعلا على تقطيع الإدراك الجمالي للقارئ واستبدال نكهة غريبة به ؛ لأن النص يعمل فعلا على خرق كل التوقعات بتحدي نظام الكتابة ، و العمد إلى السخرية الحادة من المستمر والمتصل والدائم . إنه نَفَسُ الحرب الذي يقوم على

[1] ـ روجيه كايوا، الإنسان والمقدس ، ترجمة سميرة ريشا ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠١٠ .ص ٢٣٣ .

تقطيع الأنفاس ، أنفاس الناس ضحايا الحرب ثم أنفاس القراء والمتلقين الذين لم يألفوا بعد هذا التشويش المتعمد الذي يتقصد الكتابة المقطعية كي يفسد على المتلقين شعورهم بمتعة النص بما هو ديمومة واستمرار .

إن الحرب قطيعة وانفصال ، والمكان الذي تقع فيه الحرب يتعرض هو الآخر لتقطيع أوصاله على نحو قبيح مؤلم . إن الزمن يتقطع ، والهواء ينكسر على رؤوس الناس، والمباني تخبز السكان . إن صورة بيروت بما هي ظرف مكاني للحرب هي صورة الفوضى والاختلاط في الوعي المشترك ؛ فالحرب تفسد المنظومات القيمية ، ويصير انتهاك القوانين و الأعراف على أشده أثناءها ؛ فهي - فيما يرى روجيه كايوا - تبيح أكثر الانتهاكات سفورا ، وأبعد الجرائم عن المغفرة ، هنا يغدو السِّفَاحُ فجأة أمرا موصى به ، أما القتل فيصير أمرا مطلوبا[1] :

بيروت \ ليلا :

لا تنامي كلَّ هذا الليلِ

لا تتحدَّثي عما يدور وراء هذا البابِ

لا ترمي ثيابك

لا تُعَرِّيني تماماً

لا تقولي الحبَّ

لا تعطي سوى فخذيكِ

لا تتأوهي فالحرب تسمع زهرة الجسديْنِ .

أني أرتديك على الشظية قربَ باب البيت ،

[1] - روجيه كايوا ، الإنسان والمقدس ، ص ٢٣٧ .

نبقى واقفين ،وواقفين إلى النهايةِ .

واصلي سرقات هذا الشهْد ،

زُجِّيني بشهوتك السريعة قبلما يأتي إلينا موتُنا الخلفيُّ ،

أني أوثِرُ الموتَ الذي يأتي إلى كتفيَّ ... نحلا ![1]

تكرر اسم بيروت في القصيدة ثمانيا وأربعين مرة ويمكننا ضبط توزيع اسم بيروت على مقاطع القصيدة كما يأتي :

المقطع	وتـــيرة تكرار اسم بيروت
١	٧
٣	٢
١٣	٢
١٥	٢
١٦	١
١٧	٢
١٨	٨
١٩	١
٢٠	٢
٢١	١
٢٢	١
٢٣	١
٢٤	١
٢٥	١
٢٦	١
٢٧	١
٢٨	١
٢٩	١
٣٠	١

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ٤٣ .

٣١	١
٣٢	١
٣٣	١
٣٤	١
٣٥	١
٣٦	٢
٣٧	٣
٣٨	٠ دخول صبرا
٣٩	١ دخول الوطن
٤٠	٠ وداع لبنان
٤٢	١ (دخول الهوية الفلسطينية)
٤٣	٢ (رهان الكينونة المتحولة)

إن إلحاح درويش على تكرار اسم بيروت في القصيدة يؤكد ما قالته سيزا قاسم عن كون المدينة حقيقة سيميوطيقية ، لكنها في المقام الأول حقيقة مكانية . والغالب أن المدينة تكتسب حقيقتها السيميوطيقية من مجموعة من المكونات الدلالية والقيمية ، يتعلق بعضها بتفاصيل تخص وضع المدينة نفسها في نطاق المنظومة الثقافية العامة ؛ فالمدينة الكبيرة تختلف عن المدينة الصغيرة ، كما تختلف عن القرية أو الريف . وتذكرنا سيزا قاسم في هذا المقام بقصيدة لافونتين الخرافية المشهورة " فأر المدينة وفأر الحقول " . وهنا تتجلى الضدية الأولى التي تميز المدينة و اللامدينة ؛ إذ لكل منهما خصائص تميز الوعي السيميوطيقي بالمكان .[١]

إن الوعي السيميوطيقي بالمكان هو الذي يحدد هوية المكان وبموقعه ضمن النسق العام للثقافة، التي يصدر عنها علامة أو جزءا من الفضاء العلامي الذي يشكل هوية الكائن البشري ؛ فلا بد لكل كائن بشري من فضاء مكاني يتناغم ومعتقداته ينسجم مع منظومته التفسيرية للكون والحياة والوجود . إن هذا التناغم مع المكان ، والانسجام مع خصائصه هو الذي يضفي على علاقة الإنسان به هذا الطابع الحميمي الذي يسم قصائد

[١] ـ سيزا قاسم : القارئ والنص العلامة والدلالة ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٢ ، ص ٤٧ .

الشعراء بما أسميناه سابقا غزل المدائن، حين تتحول المدينة إلى امرأة يتقاسم معها الشاعر هوسه وجنونه وحتى إيروسيته ، كما هو في المقطع التالي :

وأنا أحبكِ

غمِّسي بدمي زهورَكِ وانثريها

حول طائرةٍ تطاردني وتسمع ما يقول البحرُ لي

بيروت لا تعطي لتأخذَ

أنتِ بيروتُ التي تعطي لتعطي ثم تسأم من ذراعيها ،

ومن شَبَقِ المُحِبْ

فبأيِّ إمرأةٍ سأومنْ

وبأيِّ شُبَّاك سأومنْ

من تُزَوِّجني ضفائرَها لأشنق رغبتي

وأموت كالأمم القديمة . كم سنهْ

أغريتني بالمشي نحو بلاديَ الأولى

وبالطيران تحت سمائيَ الأولى

وباسمك كنتُ أرفعُ خيمتي للهاربين من التجارة والدعارة

و الحضارة . كم سنهْ

كنا نَرُشُّ على ضحايانا كلام البرقِ :

بعد هُنَيْهَةٍ سنكون ما كنا وما سنكونُ

إمَّا أن نكون نهارك العالي

وإما أن نعود إلى البحيرات القديمة . كم سنهْ

لم تسمعني جَيِّداً . لم تردعيني جيداً . لم تحرميني من فواكهكِ

الجميلةِ . ١

إن تبئير بيروت ووضعها في عدسة الكاميرا الشعرية ، ينهض على استراتيجية فنية يمتزج فيها التصويري والثيمي في آن معا ، فهي تتشكل مرة كممر يدلف المتلقي منه إلى فضاء النص ، ولكنها تتحول بعد حين لتصير هي النص ولتتمحور حولها أسئلة الكلام والوجود والكتابة دفعة واحدة . من هنا يمكن القول إن رؤية الشاعر للمكان ليست منفصلة عن رؤية الذات ، بل إن الذات لتستلهم بعض معاني وجودها من المكان، أو تسقط عليه بعض الظلال لتنسحب كينونتها عليه في شكل من أشكال الحلول ووحدة الوجود التي يقول بها بعض المتصوفة .

يصطبغ المكان إذاً بصبغة بشرية تجعله رديفا لكل ما يطال البشر من ويلات الحرب وآلامها حتى لكأنه الصوت الثاني للذات ، وعنه يصدر رجع الصدى . و يمكننا تلمس أصداء بيروت بوصفها مكانا أو جسدا أو قضية أو أمًّا في قول الشاعر :

هيأنا لبيروت القصيدة كلها . . .

قلنا لبيروت القصيدة كلها ، قلنا لمنتصف النهار :

بيروت قلعتنا

بيروت دمعتنا

ومفتاح لهذا البحر . . .

بيروت قصتنا

---

[١] ـ مديح الظل العالي ، ص ٣٢ .

بيروت غصتنا

وبيروت اختبار الله .[1]

انطلاقا من الاختيارات المعجمية للشاعر في تحديد صفة بيروت يمكننا وضع اليد على الدلالات الحافة التي تنهض على التجاوز والانزياح ؛ إذ فيما عدا قول الشاعر (بيروت قلعتنا) نلفي كل إشارة إلى بيروت ممتنعة على مستوى الحضور المادي و الجغرافي أو المعماري و التاريخي وعلى هذه الصورة يمكن أن نخلص إلى أن تغييب الحضور الشكلي لبيروت بما هي مدينة ساحلية جميلة و قديمة ، تطل على البحر الأبيض المتوسط* لَيَرْمي إلى وضع بيروت ضمن الحميمي والنفسي والشعري والأهلي (من الأهل) . وليس أدل على هذه المعاني من تسوير كل الإشارات إليها بضمير النحن . فهي متجذرة في الوعي العام بما هي مكان وكينونة وفيض مشاعر .

غير أن بيروت في تقاطباتها محكومة أبدا ثنائية المفتوح والمغلق التي تتجلى كإحدى أظهر حالات الاستلاب السياسي والاجتماعي ، في انبنائها على حركتي الفعل ورد الفعل . أما من الناحية الرمزية فإنها تتجسد في التجاذب الكوني بين الماء واليابسة ؛ إذ إن الماء فضاء ينفتح على امتداد لانهائي تتحقق فيه الحرية وتتجسد عبره الهوية ، بينما تنغلق الأرض لتصير فضاءً للقهر السياسي والإذلال الاجتماعي .

ويمكن تمثل هذه الثنائية من خلال التعارض القوي بين واقعية حياة الذات (الأنا) البرية بكل ما فيها من مضايقات ، وبؤس ، وشقاء ، وآفات تحد من اختياراتها على المستوى الوجودي والتاريخي والشخصي ، وبين رمزية حياة البحر المؤسسة على حرية الانتقال والحركة . و لا يخفى هنا البعد السياسي لتقييد الإنسان في الأرض ، بوجود الاحتلال

---

[1] ـ مديح الظل العالي ، المقطع الأول ، صص ٧ / ١٠ .

* ـ هذا الوصف مستعار من عنوان إحدى قصائد الشاعر الواردة في مجموعة حصار لمدائح البحر الصادرة في المجلد الثاني من ديوان درويش، وهي قصيدة : تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل المتوسط .

الأجنبي في الشام ؛ إذ تصبح الأرض كلها سجنا كبيرا ، والشعب هو السجين .

ولكن درويش هنا له رؤيته السياسية والشعرية الخاصة ؛ فالعلاقة بين البر والبحر هنا علاقة جدلية لا تني تكشف عن أدوارها الثيمية والتصويرية بشكل مستمر منذ بداية القصيدة حتى نهايتها . ويبدو أن وعي الشاعر بهذه الجدلية في تبادل الأدوار بين البر والبحر ـ بوصفهما فضائين تتحقق عبرهما لعبة الفتح و الإغلاق التي تشترك فيها أطراف الصراع ـ قد أفضى إلى اكتناز النص بالدلالات المتناقضة ظاهريا ، لكنها منسجمة على مستوى البنية العميقة للخطاب الشعري

البحر في القصيدة فضاء إشكالي جدلي ، فضاء عام وخاص ، فضاء للحياة و الموت ، كما إنه فضاء للذاكرة و النسيان معا . إنه فضاء الحضور و الغياب ، و هو كذلك فضاء عاملي بامتياز ، يتلبس بدور المساعد حينا ، و بدور المعارض حينا آخر . وباختصار شديد إنه الفضاء الكلي الذي يحتوي كل الأفضية ، لأنه فضاء كل التحولات الشعرية .

يتجسد فضاء البحر ، كهامش للمناورة وتجاوز القهر الاجتماعي والسياسي ، بل إنه يستجيب في معظم الأحيان لرغبة الشاعر في أدلجته ، وتأسيسه كفضاء للرفض و التحدي ، وكسر كل قيود الهيمنة ؛ إذ يتجلى كوسيط يسهم في تأسيس الهوية المكانية للذات ، التي لا يتحقق حضورها ولا تتجسد حركتها إلا من خلال تواجدها ضمن فضاء مكاني معين :

و يستغرق حضور البحر كل أجزاء القصيدة ، مؤديا بذلك أدوارا مختلفة ، وكثيرا ما يتجسد في القصيدة كفضاء لإعلان الكينونة في مقابل العدم ، كمساحة للتحدي ، لإثبات الذات ، كما هو الشأن في لحظات هبوب العواصف البحرية ، التي تزيد البحار إصرارا على المقاومة ورد الفعل :

... كم من موجة سرقت يديك

من الإشارة وانتظاري

ضع شكلنا للبحر . ضع كيس العواصف عند أول صخرة

واحمل فراغك . . وانكساري .[1]

ولكن البحر قد يغدو بهذه الصفة فضاء مربكا ، مؤرقا ، و مزعجا إلى حد الإنهاك و الشعور بقساوة التجربة ، و مرارة الرهان ، حين يتعلق الأمر بالمنافسة البشرية :

الآن بحر

الآن بحر كله بحر

ومن لا بر له

لا بحر له [2]

هو إذاً فضاء المفارقات ، إذ تحضر كل الأزمنة في وعي الشاعر و ذاكرته ، إلا أنها تحضر محملة بصور التاريخ ، والأمم القديمة التي عرفها خلال كل القرون المتصرمة من وجوده . إنه فضاء مؤنسن ، من حيث هو صنو لحركة الفلسطيني عبر التاريخ ، في صراعه من أجل البقاء ، حين لا يجد له ملاذا سوى صبره و جلده و قوة احتماله :

أنا الحجر الذي شد البحار على قرون اليابسة

إن البحر لا يتحدد في القصيدة كمعادل للوجود الفردي فحسب ، بل إنه فضاء لتوكيد الانتماء ، وتحقيق الهوية المشتركة ، واستعادة الذاكرة الجماعية ؛ ذلك أنه فضاء ينبني على الحركة مقابلة للسكون ، وعلى التحول مقابلا للثبات ، مما يجعله أوسع احتواء لحركة التاريخ ، التي لا تنبني إلا على تعاقب السيرورات الاجتماعية ، والمبادلات الاقتصادية ، والتغيرات الساسية . البحر عنوان الهوية التاريخية ، وميراث الوجود المشترك ، والحضور

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ٧ .

[2] ـ مديح الظل العالي ، ص ١٣ .

الجماعي لشعوب المنطقة التي ظلت تنشد الحرية تتغنى بها :

بهذا الوجه يغدو البحر تمثيلا لإرادة جماعية خلاقة، تطاول كل مشاريع الهيمنة الأجنبية، والاستلاب الحضاري، الذي عادة ما يبدأ حين يفقد الإنسان علاقته بالمكان، وتنفصم عرى الضمير الجمعي الذي ينبني عليه الوعي المشترك بقاسم التاريخ والمصير :

البحر دهشتنا ، هشاشتنا

وغربتنا ولعبتنا

والبحر أرض ندائنا المستأصلة

والبحر صورتنا

ومن لا بر له

لا بحر له [1]

و مهما قيل في البحر، فإنه سيظل الفضاء الأبرز في المتن الشعري، لأنه الفضاء الذي يجمع كل التحولات الشعرية للذات الفلسطينية ، و تتحقق عبره كل الأدوار الشعرية ، و سيظل التقابل بارزا بين الوظائف التي يؤديها ، لأنه فضاء زماني أولا ، ثم لأنه هو الذي يعطي للأحداث و الوقائع مبررات تتابعها ، و استمرارها .

وصفوة القول هي إن قصيدة "مديح الظل العالي" محتقنة بكل الرموز الشعرية الدالة على حالات العماء والفوضى والتشظي التي خلفتها مشهدية الحرب مما جعلها بحق من أبرز قصائد الشاعر تصويرا وتمثيلا لجغرافيا الانفصال فإنها من وجه آخر تمتح من ميراث شعري سابق لها في تشكيل الإرهاصات الأولى لجغرافيا الانفصال التي ماانفكت تتجلى منذ الأعمال الأولى. ولكنها من جانب ثالث عززت وعي الشاعر بما حاق بالذات الفلسطينية من تشرذم وتقيطع ينغرز عميقا في الوجدان الفلسطيني، ويسم النتاج الدرويشي اللاحق بملامح قوية من جدلية

[1] ـ مديح الظل العالي ، ص ٦٧ .

الفصل والوصل التي تعكسها هذه الموضوعة . من هذه الوجوه يمكننا تمثل شعرية بيروت من خلال أربعة تمظهرات أساسية تجسد هوية المكان ورمزيته :

- بيروت بوصفها بيتا .
- بيروت فضاء للحرب.
- فضاء المقدس /المدنس.
- الفردوس المفقود .

ولايسعنا في هذا السياق أن نرجئ الإشارة إلى أن استراتيجية درويش الفنية في قصيدة "مديح الظل العالى" كانت ذات فعالية بارزة في الإحالة إلى هذا التقطيع السافر لأوصال المكان؛ فقد مزّق الشاعر أوصال قصيدته إلى مقطوعات صغيرة نسبيا، حتى لكأنها نتف وأشلاء ممزعة تلاءمت طوعا أو كرها مع لحظات الانفجار المفاجئ أو طلقات الرصاص المتقطعة أو أصوات الجدران والأبنية المتهاوية بشكل يتشظى معه سكون الليل وينقشع له وجومه، وتزداد بسببه حالات التشويش و مشاعر الإرباك، في ظل القتامة والحلكة اللتين تسيطران على المكان. لقد أمعنت الحرب بكل الوسائل التدميرية في تمزيق بيروت بما هي جغرافيا وفكرة وتاريخ وهوية، وأمعن الشاعر بكل الوسائل الإبداعية والاستراتيجيات الفنية في تمزيق القصيدة على نحو تتشاكل به مع ثيمة الحرب وتجانسها :

لا شيء يطلع من مرايا البحر في هذا الحصار ،
عليك أن تجد الجسد في فكرة أخرى، وأن تجدَ البلد
في جثةٍ أخرى ، وأن تجد انفجاري
في مكان الانفجار ....
أينما وَلَّيتَ وجهكَ ..
كل شيء قابل للانفجار .[1]

---

١ ـ مديح الظل العالي ، ص ١٢ .

إن احتقان بيروت ـ بوصفها مسرحا للحرب من جهة ، وموئلا لتشكل النظم الدلالية والأنساق العلامية من جهة أخرى ـ بعوامل التناقض والأضداد والمفارقات الناشئة من حضور مختلف الاثنيات والقوميات، واصطراعها على حلبتها ، جعل عدوى التشظي والانفصال تنتقل من المكان المهيأ للانفجار من كل ناحية، إلى زمن القصيدة نفسه لكونه فضاء يتسع لهذا الشرخ والتمزق والتقطيع الذي أوجدته الحرب بما هي حالة من التشظي والانفصال والعماء الذي يحيق بكل من الزمان والمكان، و يسم في النهاية الإنسان بالعجز وعدم القدرة على الحسم، أو التحدي، حين ينتقل فجأة من أفق التوقع وإمكانات الاستشراف ـ الذين بهما يطمئن إلى وجوده ـ إلى حالة من عدم المعرفة والانزلاق نحو الغامض و المجهول وغير المحدد : (هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرف .. هل ندرك المجهول فينا .. لا بحر إلا الغامض الكحلي فيك) .

وقد أمعن الشاعر في الإشارة إليه بمهارة فنية عالية من خلال تقطيع الزمن البيروتي إلى لمحات صغيرة أو ومضات فلاشية موجزة تشي بمدى التشظي الذي حاق بالزمن البيروتي . ويمكننا عدّ هذه الومضات الفلاشية كما يلي : (١ ـ بيروت / فجراً ، ٢ ـ بيروت / ظهراً ، ٣ ـ بيروت / عصرا ، ٤ ـ مساء/فوق بيروت ، ٥ ـ بيروت / ليلا ، ٦ ـ بيروت / ليلا ، ٧ ـ بيروت / ليلا ، ٨ ـ بيروت / ليلا ، ٩ ـ بيروت / ليلا ، ١٠ ـ بيروت / ليلا ، ١١ ـ بيروت / ليلا ، ١٢ ـ بيروت / ليلا ، ١٣ ـ بيروت / ليلا ، ١٤ ـ بيروت / ليلا ، ١٥ ـ بيروت / ليلا ، ١٦ ـ بيروت / ظهرا ، ١٧ ـ بيروت / عصرا ، ١٨ ـ بيروت / فجرا ، ١٩ ـ بيروت / فجرا ، ٢٠ ـ بيروت / ظهرا ، ٢١ ـ بيروت / ليلا ، ٢٢ ـ بيروت/ أمس / الآن / بعد غد ، ٢٣ ـ بيروت أمس / الآن / بعد غد) .

الإمعان في تقطيع الزمن يشبه إمعان الحرب في تقطيع اللحم الفلسطيني. الوقت الفلسطيني والعربي (بيروت وقت الفجر ٣ ، بيروت وقت الليل ١٢ ، بيروت وقت الظهر ٣ ، بيروت وقت العصر ٢ ، مساء بيروت ١ ، بيروت ماضيا وحاضرا ومستقبلا ٢) .

إن جغرافيا الانفصال تنهض على فصم علاقة الشاعر الفيزيقية بالأمكنة، لكن الجروح العاطفية والروحية التي يخلفها هذا الانفصام ما تفتأ تتسلل عبر النصوص لتشي بتمزق الشاعر الداخلي الذي سرعان ما تندغم لأجله هوية الناص بهوية النص؛ فما عجزت الأرض عنه وناء

ثقله بأرجائها وأمكنتها وجهاتها الأربع ينهض به النص ويرتفع بسيماه حتى إنه ليصير عنوانا دالا عليه وهوية تحيل إليه :

أنا لا أحبُّكِ ، (فصل)
كم أحبُّكِ ! (وصل)
غيمتانِ أنا وأنتِ ، وحارسان يُتَوِّجان الانتباهَ بصرخةٍ ،
ويُمَدِّدان الليلَ حتى آخر الليلِ الأخير . أقول حين أقولُ
بيروتُ المدينةُ ليست امرأتي
وبيروتُ المكانُ مُسدَّسي الباقي
وبيروتُ الزمانُ هُوِيَّةُ ((الآنِ)) المضَّرجِ بالدخانِ .
أنا لا أحبكِ ، (فصل)
كم أحبكِ ! (وصل)

إن شاعرنا الفلسطيني المتعب بفلسطينيته بعرويته، لتنوء بوجدانه وحسه المرهف هذه الهوية الفلسطينية المطاردة الشريدة، التي لم تزل تترجح جيئة وذهابا ، ذات اليمين وذات الشمال، من بيروت ثم سمرقند إلى حلب فمصر ثم إلى الأندلس.لا يلبث الشاعر في ظل هذا الانفصال الذي أناخ على روحه وناء بكلكله على صدره أن يستدعي التاريخ ، ويوظفه بوصفه مادة علامية مندغمة ضمن الفضاء العلامي العام لهوية الشاعر التي يتهددها التشظي والفناء . هاهي إذاً سمرقند والأندلس ومصر وحلب والأندلس وقرطبة تلقي بظلالها على مشارف قصائد الشاعر الذي ماانفك ينشد مرحلة من التاريخ وارفة الظلال، عساه يستظل بأفيائها من مغبة الزمان والوجود المعاصرين . ولكنه ينكسر حينا ويكبو حينا آخر، حين يتزيا له شخص قرمطي الكوفة الحزين وهو ينتقل في المهامه من مفازة إلى مفازة ، و من تيه إلى تيه . *

* ـ تنظر مجموعة حصار لمدائح البحر في ديوان درويش المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤. ونذكر على سبيل المثال لا الحصر القصائد الآتية : أقبية أندلسية ، صحراء ـ حوار شخصي في سمرقند ـ رحلة المتنبي إلى مصر .

الفصل الثالث : بلاغة الإيديولوجيا

- أيقونة الآخر

- ريشة الذات

تنهض غاية هذا الفصل على فحص استراتيجيات هندسة المعنى على محورين رئيسين يتنازعان المتن الشعري لدرويش في العقد الأخير من إبداعه ، هما :

١ـ محور الخارج (خطاب العالم) :

يمثل هذا المحور كل قضيا الالتزام بمفهومه السياسي الخاضع لمقولات الانتماء إلى الأرض والوطن والقصية. وهنا تتجلى نصوص درويش بوصفها إعلانا عن هوية محددة محكومة بإيديولوجيا و تاريخ وشبكة من العلاقات الجدلية بين الذات والنص والعالم. والقصيدة من هذا المنظور هي جزء من منظومة كونية تصل الذات بعالمها الخارجي ـ وتقيمها فيه من حيث هي ذات فاعلة ومشاركة في صناعة الواقع و أدلجته. ويتمحور انشغال النقد هنا حول نمط اشتغال الإيديولوجيا بوصفها بنية شعرية ، مع السعي إلى كشف مظاهر تجليها في الخطاب.

٢ ـ محور الداخل (خطاب الذات) :

يجسد هذا المحور الانتقال من الخارج إلى الداخل، أو فلنقل إنه تحول من إيديولوجيا العالم إلى إيديولوجيا الذات ، في اشتغالها بصورتها الخاصة وصوتها الفردي ، وانقطاعها إلى تأسيس وجودها المحض من خلال اللغة وفي اللغة . ولا يغدو حضور العالم الخارجي في النص غير مرآة تتملاها الذات لتكشف أسرار وجودها الفردي. بل إن الواقع الشاخص خارج الذات بكل ملابساته التاريخية والرمزية والمعرفية ، يغدو مادة شعرية مخصبة لصورة الذات عن نفسها . وبهذه الصورة يفقد العالم الخارجي سلطانه وتأثيره المباشر على الكتابة بما هي فعل كينونة ووجود ، يستقي موارده الأولى من عمليه استبطان الذات لذاتها ، في حوار داخلي تصبو من خلاله إلى فصل القصيدة عن إكراهات العالم الخارجي ، لتصير الذات هي المرجع الأول للكتابة .

١ ـ أيقونة الآخر :

لم يزل درويش عاكفا على تمثيل صور جغرافيا الانفصال بوصفها حالة شعرية ناشئة

دوما عن اجتثاث صلة الإنسان بالمكان إمعانا في كيده والإزراء به ؛ بل إن هذا الكيد ليمتد إلى تقطيع المكان ، ونسفه ، وتمزيق أوصاله ، أو يعمد إلى تشظيته وتشويهه بما لا يدع مجالا لاستجلاء هويته أو استبطان حقيقته . لهذا نجد الشاعر يعمد إلى بناء النصوص المصابة بجغرافيا الانفصال مرتكزا على منظومة من المتقابلات العلامية ، التي تتزيا متسربلة بفسيفاء النقائض والأضداد والمفارقات وما لا يأتلف من المعاني إلا مع السجن والأسر والغياب والموت والغربة والسفر والوداع ، والشك والريبة ، والقلق الوجودي.

وليس غريبا في هذا المقام أن تغلب ثيمة الانفصال والنأي بكامل قسوتها وحدتها على المتن الشعري لدرويش ، وهو الذي يقول : " **أنا فاقد كل شيء .. كمواطن وككائن إنساني ، في شروطي التاريخية المحددة، أنا فاقد كل شيء ، ولذلك أسعى إلى أن أحقق وجودي ووطني من خلال التأسيس داخل اللغة ، تعويضا عن خسائري المحيطة بي . فأنا أؤسس كينونتي ووجودي ووطني وبيتي من داخل اللغة كتعويض عما فقدته وخسرته ليس فقط كفلسطيني وإنما كشاعر ، فالشاعر غير راض عن علاقته بالواقع ، غير راض عن علاقته بشرطه التاريخي . وبالتالي هو دائما يسعى ، لكي يؤسس من خلال الواقع العيني واقعا استعاريا أو جماليا، فيجعل الواقع اللغوي في تعارض مع الواقع العيني** " [1].

إن جغرافيا الانفصال تنهض على فصم علاقة الشاعر الفيزيقية بالأمكنة ، لكن الجروح العاطفية والروحية التي يخلفها هذا الانفصام ما تفتأ تتسلل عبر النصوص لتشي بتمزق الشاعر الداخلي الذي سرعان ما تندغم لأجله هوية الناص بهوية النص؛ فما عجزت الأرض عنه وناء ثقله بأرجائها وأمكنتها وجهاتها الأربع ، ينهض به النص ويرتفع بسيماه حتى إنه ليصير عنوانا دالا عليه ، وهوية تحيل إليه .

ومن الضروري تجلية العناصر العلامية المتحكمة في سيرورة إنتاج الدلالات بتعرية جدلية الفصل الوصل، التي ما فتئت تتنازع الشاعر منذ ديوان (أوراق الزيتون) حتى ديوانه الأخير (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي). وفي أول مجموعة شعرية له يستهل الشاعر خطابه

---

[1] ـ محمود درويش : الشعر حرفة وهواية (حوار أجراه معه الناقد المغربي حسن نجمي في الرباط) مجلة الكرمل عدد ٧٩ ربيع ٢٠٠٤ ، ملف pdf ص ٢٠١ على رابطها الرقمي في الشبكة :

http://www.alkarmel.org/prenumber/issue79/issue79.html

نحو المتلقي بقصيدة (إلى القارئ) يصدر بها مساره الشعري كله ، ويفتتح بها رؤيته للكون والعالم من حوله :

الزنبقات السود في قلبي

وفي شفتي ... اللهب

من أي غاب جئتني

يا كل صلبان الغضب ؟

بايعت أحزاني ..

و صافحت التشرد والسغب

غضب يدي ..

غضب فمي ..

ودماء أوردتي عصير من غضب !

يا قارئي !

لا ترج مني الهمس !

لا ترج الطرب

هذا عذابي ..

ضربة في الرمل طائشة

وأخرى في السحب !

حسبي بأني غاضب

والنار أولها غضب ! [1]

[1] ـ قصيدة : إلى القارئ ، ديوان محمود درويش المجلد الأول ، دار العودة ، بيروت ، ط ٨ ، ١٩٨١ ، ص ٧ـ ٨

تبدو لهجة الخطاب الشعري هنا مدوية ومسرفة في الجلبة والضوضاء بفعل عاملين اثنين يمكن أن نتمثلهما في :

١ ـ الطبيعية الصوتية الهادرة لبحر الكامل الذي اشتهر بملاءمته لأجواء الصخب والضوضاء و المنافرة والصراع .

٢ ـ اعتماد الحروف المجهورة التي تعكس بطبيعتها أصواتا عالية وذات إيقاع قوي، وهنا يمكننا أن نلحظ في يسر ذلك الحضور الكثيف لحرف الباء وهو حرف انفجاري ، ومن بعده حرف الدال الذي هو من الحروف المجهورة ذات الوقع الصوتي العالي.

إن هذه القصيدة تستوي في المشهد الشعري العربي الجديد ككائن غض يحاول أن يستقطب إليه الأنظار بشيء من الصراخ والجلبة ، عبر ما يبدو أنه رسالة من الذات إلى العالم الخارجي ، لكن المشكلة تكمن في مدى جدية هذا الخطاب أو نضجه، إذ إنه يتشكل فيما يفترض أنه دعوة لإنشاء جسور تواصل مع آخر مفترض هو قارئ الأبيات أو القصيدة بوصفها مطلعا لمشروع شعري ناشئ ، يراود الحياة والوجود ويتفاعل معهما انطلاقا من وضعية اجتماعية وجغرافية لها خصوصيتها ، وبناء على سياق سياسي وشرط تاريخي يمليان على الشاعر الجديد طريقة تواصله مع الآخر المتعدد الملامح والوجوه ، فهناك الآخر الذي هو قرين الذات وصنوها (الفلسطيني المهاجر واللاجئ المشرد والمطرود من أرضه في أرضه). وهناك الآخر الذي يشكل مرجعية إيديولوجية للذات في السياق العربي والقومي ، وهناك الآخر العدو الذي هو غريم الذات ومصدر قلقها الوجودي والإبداعي .

إلا أن القارئ (الأنت) برغم كونه محْفَلاً يتجه إليه النص ويستحوذ ضمنيا على مقصدية الخطاب، هو وجود غير مشخص بالمرة ، ولا متعين إلا في كونه قارئا مجهولا فحسب. ولكننا مع شيء من الافتراض يمكننا أن نزعم أنه قارئ عربي لعلة وحيدة هي لغة النص الذي يكتب بها الشاعر، وهكذا فإن هوية الآخر بما هو شريك في إنتاج المعنى لم تتعين إلا في حدود انتماء لغوي لا يجعل الوصل متحققا بالضرورة ، بل إنه ليرسب في أبدا في أعماق الإمكان والاحتمال فحسب .

غير أن المهمَّ في هذه القصيدة لا ينعقد على هوية القارئ ـ حقيقيا كان أو مفترضا أو ضمنيا ـ بل هو منعقد أساسا على حاجة الشاعر إلى التواصل بكيفية تضمن له حرية رسم ملامحه الخاصة وتحديد بطاقة هويته على الوجه الذي يريده هو ؛ فصياغة الهوية تبرز بوصفها قطبا أساسيا ومحورا رئيسا في المتن الشعري لدرويش ، رافقه منذ بداياته حتى أشعاره الأخيرة، مغتنيا بتحولات التجربة والتطور الفني للشاعر[1] .

ومع أن القصيدة تتموقع في أول ديوان للشاعر لتؤثث الكون الشعري الخاص بهوية قائلها وتحفه بمعالم وجوده التي يرتهن بها بقاءه في المشهد الشعري، إلا أن المشكلة في القصيدة والشاعر كليهما هي أن الشاعر لم يلبث ـ خلال مسيرته الشعرية ـ يعدل برنامجه الشعري ويغير وجهة خطابه واستراتيجيات تواصله ، ليخلص دوما من كنه العبارة إلى لطف الإشارة، فلقد كانت الدواوين الأولى للشاعر طافحة بكثير من التقريرية والخطابية والمباشرة وطغيان الرؤية اليسارية* الحالمة ، بوصفها التزاما إيديولوجيا ينضوي الشاعر تحت لوائه. والقارئ لدواوين الشاعر الأولى سرعان ما يتبين هذه الإيديولجيا الحالمة بسيطةً بينةَ الملامح كما في قصيدة (يوميات جرح فلسطيني) إذ يقول الشاعر :

عالِمُ الآثار مشغول بتحليل الحجارهْ

إنه يبحث عن عينيه في ردم الأساطير

لكي يثبت أني :

عابر في الدرب لا عينين لي !

---

١ ـ ينظر كاظم جهاد ، عزلة الشاهد محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة ، مجلة الكرمل ، العدد ٩٠ ، ربيع ٢٠٠٩ ، ص ٧٧ ملف pdf على الرابط الرقمي في الشبكة :

http://www.alkarmel.org/prenumber/issue90/issue90.html

* ـ يمكن الرجوع مثلا إلى قصيدة : أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر في المجلد الأول من ديوان الشاعر.وفيها تتبدى بوضوح الرؤية اليسارية كخيار إيديولوجي .طاغ مهيمن على النص . ويمكن أن ينسحب هذا القول على كامل أعمال المجلد الأول بما فيها ديوان أعراس .

لا حرف في سفر الحضارةْ !

وأنا أزرع أشجاري، على مهلي،

وعن حبي أغني ! [1]

وهنا تتحدد الرؤيا الإيديولوجية من خلال التكافؤ الدلالي، الذي يقيمه الشاعر بين عالم الآثار الصهيوني الذي يحلل الحجارة متوسلا بركام أساطيره وأوهامه، عساه يقيم دليلا واحدا يقتلع به سكان الأرض الأصلين ، وبين الفلسطيني ـ الذي يتحدث الشاعر باسمه ـ وهو يزداد تشبثا بأرضه من خلال عملية زرع الأشجار التي تضرب بجذور الإنسان في أرضه وتزيد من عمق صلته بتاريخ وجوده فيها وبها وعليها .

ومن هذا الوجه فقد ظلت هوية الشاعر بوصفه ناصا ، لا بوصفه ذاتا مشخصة ومتعينة في المكان والزمان بما هو معروف عنها ، في تحول مستمر يستجيب أبدا لرغبة درويش الفنية في تحرير نفسه من فخ تكرار الذات. ومع أن النصوص الجديدة لا تلغي النصوص السابقة إلا أنها تعمل ضمنيا وفق مبدأ القطيعة الفنية إذ ينساق الشاعر إليها ازورارا عن الاستهلاك ونفورا من الابتذال وتآكل المعاني.

ولكن درويش خلص بعد الكثير من العناء في مراودة الشعر، والجهد في إغواء المعاني إلى أن يتحرر من هيمنة الايديولوجيا ، فاستطاع أن يفلت من إسار التسويق الفج والدعاية السافرة للمشروعات السياسية . ولقد كانت المجموعات الشعرية التي تلت مجموعة حصار لمدائح البحر ممعنة في التحول الدلالي والفني الذي أغنى تجربة درويش ورفدها بكثير من اللحظات الإبداعية المميزة .

وربما كان البدء بالقصائد الأولى التي يصدر بها دواوينه الشعرية من أهدى السبل وأرجاها إصابة للغاية، فيما يُرْتَكَزُ عليه لفحص هذا التحول المزدوج، في الشعرية من جهة، وفي الإيديولوجيا من جهة أخرى . لهذا ستعتمد هذه الدراسة على تحليل ثلاث قصائد

---

١ - يوميات جرح فلسطيني ، ص ٣٥٠.

اختيرت وفق جدول زمني تعاقبي لتكشف لنا تحولات محمود درويش الفنية في تشكيل موضوعة الانفصال و النأي، وهي :

ـ عاشق من فلسطين (١٩٦٦) ،

ـ عابرون في كلام عابر (١٩٨٧)،

ـ جدارية (١٩٩٩) .

ـ وصل المنفصل

إذا ما انتقلنا إلى مجموعة (عاشق من فلسطين) سنلاحظ أن عنوان المجموعة مقتبس من القصيدة الأولى فيها. وتكرار التسمية هذا له دلالته الخاصة فيما يسميه الباحثون اليوم سيمياء العنونة. وبافتراض أن العنونة الشعرية اليوم هي من الضرورات الجمالية و الإبلاغية في القصيدة المعاصرة، فإن تثنية العنونة الشعرية على هذا الوجه لمن أبلغ الدلالات على السلطة التي يحتلها العنوان لدى شركاء العملية الإبداعية، قراءً وشعراءَ على السواء ؛ فالعنوان هنا هو مجلى القصد و سيماء القصيد ، لأنه مفتاح التأويل، ونحن لا نستطيع الإفلات من الأفكار التي تشف عنه.[1] وعليه ينهض عبء مساءلة النص بما هو ـ أي العنوان ـ مفتاح لخزانة أسراره ، ودليل إلى كشف أغواره.

يكشف العنوان " عاشق من فلسطين " عن بنية دلالية توجه مجرى القراءة وتحدد مساراتها التأويلية ، إذ يتقاسم العنوان اسمان يتوسطهما حرف جر، وينفرد الاسم الأول بتعيين حالة وجدانية و شعورية تكشف عن حركة نفسية تتجه صوب موضوع مرغوب فيه. وقد جاء في لسان العرب: " عشق : العِشْقُ: فرط الحبّ، وقيل هو عُجْب المحب بالمحبوب، عَشِقه يَعْشَقُه عِشْقاً وعَشَقاً وتعشَّقَه، وقيل التَعَشُّقُ تكلّف العِشْقِ ... ورجل عاشق من قوم

١ـ أمبرتو إيكو ، تأملات في اسم الوردة ، ترجمة سعيد الغانمي ومراجعة أحمد الصمعي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠١٣ ، ص ١٨ .

٢- جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، المجلد العاشر، دار صادر بيروت، صص ٢٥١- ٢٥٢ .

عُشَّاق، وعِشيِّقٌ مثال فِسيِّقٍ: كثير العِشْقِ. وامرأة عاشقٌ، بغير هاء ، وامرأة عاشقةٌ. والعَشَقُ والعَسَقُ، بالشين والسين المهملة: اللزوم للشيء لا يفارقه، ولذلك قيل للكَلِفِ عاشقٌ للزومه هواه. وسُئل أبو العباس أحمد ين يحي عن الحبّ والعشق: أيهما أحمد؟ فقال: الحبُّ لأن العشق فيه إفراط، وسمي العاشق عاشقاً لأنه يذبُلُ من شدّة الهوى كما تذبل العشقة إذا قُطِعتْ... والعُشُقُ من الإبل الذي يلزم طَرُوقتُهُ لا يحن الى غيرها." [٢]؛ فملفوظ العشق هنا يستقر دلاليا على ما شاع اصطلاحا وعرفا بين الناس من كونه لا يعدو أن يكون علاقة عاطفية بين رجل وامرأة ، في حال الوصل ، أو رغبة قوية جدا من رجل في امرأة في حال الفصل .

في حين أن الاسم الثاني " فلسطين " لا يمكن أن يشتغل شعريا بغير انزياح نحوي يصرف حركة التأويل عن دلالته المباشرة المتصلة بالوجود الجغرافي والتاريخي والبشري والثقافي لفلسطين. يعمل الشعر دائما على المناورة الدلالية عن طريق التلاعب بالتسمية أو العنونة، وعلى هذا الوجه فإن المغامرة السيميائية هنا تدفعنا إلى فك مغاليق العنوان بافتراض أن للقصيدة عنوانين ، أحدهما عنوان ظاهر ، وهو الذي أثبته الشاعر في ديوانه. أما الآخر فمضمر ، نستجلي كنهه وحقيقته من سيرورة التدلال وإنتاج المعنى. *

ويمكن أن نفترض أن حرف الجر (من) يحتمل إبدالا بحرف جر آخر ، إذا لا شيء على مستوى الاستبدال يحول بيننا وبين أن نستعيض عن حرف الجر (عن) بحروف الجر الأخرى ، لكن أقرب حرف جر يفضي إلى الغاية التي نرجوها هنا هو (اللام). وكذا يمكن افتراض أن العنوان يحتمل الإبدال الآتي :

" عاشق لفلسطين "

والطريف في الأمر أن هذا الإبدال يشتغل سيميائيا على مستويين هما مستوى الدلالة والمستوى البصري ؛ فعلى مستوى الدلالة حدث انحراف مهم جدا، فقد تم نقل فلسطين من

* ـ أنا أزعم أن مناورة الشاعر في عنونة القصيدة قامت على إضمار الدلالة الأصلية في نوع من الحياء الشعري فقد كان الشاعر في بداياته الإبداعية والزعم بأنه عاشق لفلسطين يسقط به في فخ المباشرة الفجة وربما أفقد النص بعضا من شعريته وتأثيره.

دلالتها الظرفية المكانية المحايدة إلى كونها موضوعا للعشق. وهذا يعني أن فلسطين انتقلت من كينونة جغرافية مادية إلى كينونة روحية وجدانية أنشأها الخطاب الشعري ليكثف من حمولتها الرمزية ، ويجعلها مثقلة بالمعاني والدلالات ؛ وهي بهذه الصورة تحتمل دلالات المؤنث كلها ، فهي المرأة مطلقا وهي الأم وهي الزوج وهي الحبيبة النموذج وعروس الخيال الملهمة . والمؤكد هو أن هذه الإبدالات كلها هاجهة في لاوعي الشاعر الفني، وترفده بما يلزم من إسقاطات وإيحاءات تغني الانحرافات الدلالية في النص بما يخصبها ويزيدها عمقا . أولم يقل درويش إن الكتابة هي تعبير عن اللاوعي ، بل هي اللاوعي عندما يتكلم ؟[1]

أما على المستوى البصري فإن الانتقال من حرف الجر (من) إلى حرف الجر (اللام) يلغي المسافة بين العاشق وموضوع عشقه بما يوهم به من اختزال بنية العنوان اللفظية من ثلاث كلمات إلى كلمتين فحسب . وهذا في ذاته نوع من التحويل الظاهري للدلالة إذ إنه ينقل طرفي العنوان (عاشق + فلسطين) من حال الفصل إلى حال الوصل :

العنوان الظاهر	العنوان المضمر
عاشق من فلسطين	عاشق لفلسطين
فصل	وصل

ولكن ما الذي يجعل هذا الافتراض ممكنا ؟ أو ما الذي يحملنا على الاعتقاد بوجود عنوانين لنص واحد؟ وما الذي يسوغ فرضية إبدال العنوان الظاهر بعنوان مضمر على الوجه الذي ارتأيناه ؟ وهل في النص ما يؤيد هذه القراءة ، وما يؤكد مشروعيتها التأويلية ؟

إن قصيدة عاشق من فلسطين تحدد بدءا من عنوانها ما يعتقد أنه هوية خارجية للناص، الذي ما فتئت تتجاذبه نوازع الفصل والوصل وفق ما يتناغم و منطق الخيارت الشعرية و الإيديولوجية والتاريخية المتاحة له في هذه المرحلة من التحول .

لقد تراجع حضور القارئ منذ القصائد الأولى في الديوان ليخلي السبيل إلى ذوات أخرى

[1] ـ محمود درويش : الشعر حرفة وهواية (حوار أجراه معه الناقد المغربي حسن نجمي في الرباط) مجلة الكرمل عدد ٧٩ ربيع ٢٠٠٤ ، ملف pdf ص ٢٠٢ على رابطها الرقمي في الشبكة :

http://www.alkarmel.org/prenumber/issue79/issue79.html

هي أظهر اهتماما وأرجح قيمة عند الشاعر؛ فالمخاطب في هذا النص تحديدا هو ذات مؤنثة حاضرة لغة و غائبة صوتا ، فهي تملأ النص برمته، ويتفاعل معها الناص في حميمية عالية بدليل حضور ثلاثة ضمائر أساسية تبرز هذا التفاعل بوضوح شديد ، هي ضمير المتكلم وضمير المخاطبة المؤنثة، والضمير نحن الدال على المشاركة.

ورغم أن طابع الحميمية بين الطرفين يبدو جليا إلا أن لعبة المعنى في النص تكشف عن تضاد حاد ما بين حالتي الفصل والوصل ويكمننا استجلاء بعض ملامح هذه الجدلية من خلال النص :

عيونِك شوكةٌ في القلبِ
توجعني ... وأعبدُها
وأحميها من الريح
وأُغمدها وراء الليل والأوجاع ... أُغمدها
فيشعل جُرحُها ضوءَ المصابيح
ويجعل حاضري غدُها
أعزَّ عليَّ من روحي
وأنسى، بعد حينٍ، في لقاء العين بالعينِ
بأنّا مرة كنّا ، وراءَ الباب، اثنين!
كلامُكِ... كان أغنيهْ
وكنت أُحاول الإنشاد
ولكنَّ الشقاء أحاط بالشفة الربيعيَّة
كلامك، كالسنونو، طار من بيتي
فهاجر باب منزلنا ، وعتبتنا الخريفيَّه
وراءك، حيث شاء الشوقُ....

إن القراءة الأولى للنص تشف عن اصطراع عوامل الانفصال مع موضوع الرغبة الذي هو توق الشاعر إلى الوصل مع مجهولة الصوت التي يريد قربها . ويمكننا تمثل شبكة العلاقات الدلالية في القصيدة ؛ فالمنافرة القائمة بين عوامل الطرد عن الموضوع وعوامل الجذب نحوه تقوم من أول النص على المسافة الدلالية التي ينشئها التضاد الدلالي بين جهتي القرب والبعد على مستوى اللغة والمكان .

وإذا تصفحنا اللغة التي ينسج بها الشاعر نصه سنلفي الشاعر يقيم المسافة بين قلبه والعيون ـ التي موضوع الرغبة هنا ـ على الشوك والوجع اللذين يتحددان دلاليا ضمن معاني القهر والإبعاد والنفي التي تملأ النص وتعطيه نكهته الدلالية المنبثقة عن الانفصال بما هو تقطيع لوشائج الصلة والقربى، وتقطيع للمكان وتقطيع للوجود الفلسطيني ذاته.

ويتضح هذا المحور الدلالي أكثر حين نتقصى معجم النفي والإبعاد والتهجير، الذي يكاد يستغرق النص كله؛ إذ نحصي عددا هاما من المفردات المنضوية ضمن هذا الفضاء الدلالي منها : هاجر، رحيل ، الميناء مسافرة ، بلا أهل ، بلا زاد ، سجن ، منفى ، رحلتها ، مطاردة ، غريب الدار .

وسواء أكانت هذه الأنثى الجميلة التي تغنى بها درويش في النص امرأة فعلية أم رمزا لفلسطين المحتلة ـ كما قد يظن أو يعتقد ـ فإنها تظل غير ذات حضور أو هوية حقيقيين؛ فقد حيل بينها وبين اسمها في النص، كما حيل بينها وبين أن تعرف بنفسها من خلال الكلام فهي مجهولة الصوت، ولا يمكنها أن تحيل إلى مرجع خارجي يدل عليها أو يحدد هويتها، مما يجعل وجودها ـ في النص أو في العالم الخارجي ـ محصورا في نطاق المفعولية المحضة، بما هو وجود يحيل على ضعف إنساني يستقطر الرحمة ، و يستدر العطف، ويستدعي الشفقة :

ولكنّي نسيتُ... نسيتُ... يا مجهولةَ الصوتِ :

رحيلك أصدأ الجيتار... أم صمتي؟!

رأيتُك أمسِ في الميناءْ

مسافرة بلا أهل... بلا زادِ

ركضتُ إليكِ كالأيتامُ ،

أسأل حكمة الأجداد :

لماذا تُسحبُ البيَّارة الخضراءْ

إلى سجن ، إلى منفى ، إلى ميناءْ

وتبقى ، رغم رحلتها

ورغم روائح الأملاح والأشواق ،

تبقى دائماً خضراء؟

غير أن الشاعر يستعيض عن الهوية المغيبة لهذه المخاطبة المؤنثة ، بما يمكن أن يملأ الفجوة الدلالية التي يحدثها غياب الاسم والصوت ، حين يدس في النص بعض الإشارات التي تشتغل بوصفها نقاط إرساء علامية ، عبرها يتم الوصول إلى تحديد ملامح يهتدى بوساطتها إلى حقيقة هذه الأنثى الجميلة المشردة وصورتها ، من ذلك إشارة الشاعر إلى(البيارة الخضراء) و (القمح) وصلا للمرأة بأرض تتجاذب معها أطراف الحياة، من خلال فعلي (الغرس و الزرع) الذين تنغرز دلالتهما عميقا في ثنايا القصيدة عبر إشارة ثالثة لا تخلو من دلالة، نلفيها في قول الشاعر :

وأنتِ حديقتي العذراءُ ....

ما دامت أغانينا

سيوفاً حين نشرعها

وأنتِ وفيَّة كالقمح ...

ما دامت أغانينا

سماداً حين نزرعها

وأنت كنخلة في البال ،

ما انكسرتْ لعاصفةٍ وحطّابِ

وما جزَّت ضفائرَها

وحوشُ البيد والغابِ...

إن حضور النخلة في النص يضفي على هوية المرأة رسوخا وقوة، إذ تعزز رمزية التواصل الحميمي مع الأرض من جهة كونها رديفا لكل من القمح والبرتقال، بوصفها كلها كائنات نباتية لا تزدهر و لا تنمو إلا برعاية الإنسان لأرضه وتشبثه بها، حرصا منه على إبقاء دورة العطاء المتبادلة بينه وبينها مستمرة ؛ فالنبات بهذه الصورة ضمان وجودي لوصل الإنسان بالأرض وتوثيق عرى وجوده فوقها ، ولكنه في الآن نفسه يصل الإنسان بملكوت السماء ، في عروج علوي، من شأنه أن يقوي صمود الإنسان وعزيمته على البقاء في أرضه، رغم وحوش البيد والغاب ، ورغم العاصفة والحطاب .

إن التناظر الدلالي بين المرأة و كل من بستان البرتقال (البيارة) والقمح والنخل ينهض سيميائيا على هذه الإحالات المتبادلة والمشتركة بين الثالوث (المرأة / النبات / الأرض)، وهي كلها تنهض على معنى الأمومة والعطاء، والرعاية المتبادلة و التجذر في الأرض والعلاقة الحميمية مع البيت والمكان. ومن هنا فإن ما نهض عليه النص في البداية من قطيعة وانفصال بين الإنسان وأرضه يعيد الشاعر رتقه، ويرد لحمته إلى سداه في وصل منه لما انفصل ، بل إنه لا يكتفي بهذه الإحالات حتى يفصح عن هوية المرأة بشكل صريح لا يحتمل أي تأويل :

سأكتب جملة أغلى من الشُهَدَاء والقُبَلِ :

"فلسطينيةً كانتِ. ولم تزلِ !"

ولا يكتفي الشاعر بهذه الإشارة بل يمضي في تفصيل هذه الهوية الفلسطينية مغلقا بهذه الحركة دورة التأويل ، حين يقول :

فلسطينيةَ العينين والوشمِ

فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام والهمِّ

فلسطينية المنديل والقدمَين والجسمِ

فلسطينية الكلمات والصمتِ

فلسطينية الصوتِ

فلسطينية الميلاد والموتِ

على هذا الوجه يصير للفلسطينية اسمها الكوني الذي يتجاوز كينونتها الفردية والذاتية، لينسحب وجودها على الوطن الفلسطيني كله ، وتصير هي المعادل الموضوعي لفلسطين الوطن، ويصير اسمها عنوانا لكل حركة مقاومة أو تحد أو رفض ، فهي الفلسطينية اسما ورسما و عنوانا ودما ، ومن شأن اسمها أن يكون ظهيرا للشاعر في مواجهته للمعتدين :

وباسمك، صحت بالأعداءْ :

كلي لحمي إذا نمت يا ديدانْ

فبيض النمل لا يلد النسورَ

وبيضةُ الأفعى..

يخبئ قشرُها ثعبانْ !

خيول الروم ... أعرفها

وأعرف قبلها أني

أنا زينُ الشباب، وفارس الفرسان!

وصفوة القول أن حركة التصعيد الدلالي للصفة " فلسطينية " ورفعها إلى مرتبة الاسم ، ومؤازرتها بكل المعاني الحافة التي وصلت المرأة بالأرض من خلال رمزية النبات الذي يصل الأرض بالسماء ، كل هذا مَثُلَ كاستراتيجية فنية تبناها الشاعر لإنتاج المعنى ، فهيأت للعنوان

المضمر (عاشق لفلسطين) فرصة الحضور والتجلي، في حركة حلولية تصير بها المعشوقة الأنثى هي الأرض/الوطن، عبر اتحاد صوفي شعري يمزج ما بين الهويتين في لحظة وصل ترأب ما انصدع بين الكينونتين المرأة و الأرض .

٢ ـ ريشة الذات

شكلت قصدة جدارية تحولا إيديولوجيا وفينا بارزا في المشهد الإبداعي لمحمود درويش، إذ إنها مثلت تجاوزا لكل القضايا العامة التي تعكس الانتماء والالتزام السياسي، وانعطافا نحو أسئلة الوجود الفردي و الانهمام بالذات. وقد برزت القصيدة كإحدى إبرز لمسات درويش الإبداعية التي تكشف بلاغة الخطاب الشعري وهو يتحول من إيديولوجيا العالم إلى إيديولوجيا الذات ؛ إذ تستعيد الذات صورتها وصوتها وهي ترحل من الكوني إلى الشخصي. وتكفي الإشارة هنا إلى أن ضمير المتكلم (أنا) تكرر ثلاث وسبعين مرة . و الضمائر العامة التي كان خطاب الشاعر مرتهنا بها سابقا تنحل الآن كلها، في إحالة قوية على الفردي والشخصي الذي يهيمن على القصيدة من المبتدأ إلى المنتهى.

تبدأ لعبة المجاز في القصيدة مع العنوان ذاته (جدارية)، إذ يتصدر العنوان القصيدة في حركة سافرة، تمثل نزوعا مشتركا عند كل الشعراء إلى مضاهاة رجال السياسية والعلاقات العامة، الذين اعتادوا تعليق صورهم على الجدران والملصقات الدعائية الهادفة إلى صناعة صورة عامة لمشروع إيديولوجي أو اجتماعي أو غيره. و في القديم كان رجال اللاهوت في الكنيسة المسيحية يوظفون رسامين مهرة ـ كرسام فلورنسا الشهير ليوناردو دافنشي ـ حتى يرسموا مشاهد ذات أحجام كبيرة على جدران الكنائس أو في سقوفها .

ورسم الجداريات يختلف عن من فنون التصوير الأخرى؛ لأن الرسوم الجدارية

مرتبطة ارتباطا عضويا بمفاهيم الهندسة المعمارية ومبادئها . إن توظيف الألوان والظلال والتصاميم مرتبط أشد الارتباط بأبعاد المكان وموقعه، وحظه من الإنارة. كما إن نمط التناسق الهندسي يلزم الرسام بأعلى قدر من الحرص على مراعاة المسافات بين الطول والعرض والارتفاع في تشكيل جداريته.

من أجل هذه الحقائق ارتأى محرر مادة جدارية في الموسوعة البريطانية الشهيرة أن الجدارية عموما هي أصدق تمثيل للرسم ثلاثي البعد حين تعدل الفضاء المكاني وتعيد تقسيم أبعاده؛ فقد شكلت الفسيفساء البيزنطية القديمة نوعا من التناغم العضوي مع الأشكال الهندسية باستجابتها لشروط الفضاء المكاني. أما الخاصية الثانية للجداريات فهي عمومية الدلالة ، التي ترجع في الأصل إلى ثيمة وطنية أو دينية أو اجتماعية . [1]

وربما عمد الشاعر محمود درويش إلى توظيف هذا العنوان، ليكشف عما يحتاج إليه وما هو بصدد إنجازه ـ بوصفه ذاتا ناظرة ـ من خلال البعد عن موضوعه الذي ليس في الحقيقة غير ذاته الأخرى التي انفصل عنها في لحظة حرجة من عمره لتصير ذاتا منظورة . واللعبة هنا في غاية الإغواء على ما فيها من المقامرة بشعرية النص وانزياح الدلالة ؛ إذ تحتاج العين دوما إلى مسافة تفصلها عن موضوع رؤيتها. أما إذا كان الموضوع لصيقا بالعين فإن الرؤية ستكون عسيرة إن لم نقل متعذرة ؛ فالعين ـ كما يرى عبد السلام بنعبد العالي ـ حاسة المسافة والابتعاد والانفصال . [2]

هكذا يستقر العنوان في مقدمة المتن النصي كوسيط بين القصيدة والقارئ ، حين يتدخل بهذا الشكل السافر ودون مواربة ، ليتشكل كعنصر رئيس في عملية استكناه

---

[1] ـ see : "mural." Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2012. Dvdrom

[2] ـ عبد السلام بنعبد العالي : ثقافة الأذن وثقافة العين ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط ٢ ، ٢٠٠٨ ، ص ٧ .

الدلالة . بل إنه ليستقر كشريك ذي فعالية هيرمينوطيقية عالية في الهيمنة على مضامين القصيدة وتسويغ تفسيرها وتداولها على النحو الذي يطابق وضعيته في هرم المعاني ، و على الوجه الذي يوائم مساراته التدليلية ، كإحالة من الشاعر على صورته الشخصية كما يرسمها هو ، لا كما يراها الآخـــرون . وهذا ما يمثل الفـــرق بين (البورتريه portrait) و البورتريه الشخصي (autoportrait) .

إن القصيدة الشعرية المعاصرة بما هي وجه من وجوه ثقافة الكتابة ، لتنهض في أكثر الأحيان على هذه الصلة التي تربطها بالعين والنظر لما لهما من تواشج في الدلالة مع معاني التفكير والإبداع . وتؤكد سيزا قاسم هذا المعنى حين تذهب إلى أن التمييز بين الكلمة المسموعة والصورة المرئية هو أساس المقارنات التي تعقد بين التصوير والأدب ، أو بين اللوحة والقصيدة ؛ فإذا كان الإدراك السمعي إدراكا زمانيا فإن الإدراك البصري إدراك مكاني . وبما أن المفاهيم المكانية تسبق المفاهيم الزمانية فإن العقل البشري لا يدرك كنه الكليات إلا من خلال أشكال مكانية .[1]

وإذا كان أبو عثمان الجاحظ ـ رحمه الله ـ يرى الشعر جنسا من التصوير، فإن صلة القصيدة المعاصرة ـ في ارتباطها بوجوه الثقافة المعاصرة التي يطغى على كثير من موادها الجانب البصري ـ بالعين تتجلى واضحة في هذه النكهة من تعدد المنظورات ووفرة زوايا النظر؛ مما يجعلها عرضة للتأويل واختلاف صور التلقي . وعلى هذا الوجه تصير كل رؤية أو صورة مسبوقة بإيديولوجيا تقلب الأمور تماما كما تقلب الموضوعات على شبكية العين .[2]

إن عنوانا يتكئ على مثل هذه الإحالات ليتجه إلى الإعلان عن رغبة الشاعر القوية

---

[1] ـ سيزا قاسم ، القارئ والنص العلامة والدلالة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٢ ، صص ١٩٦ - ١٩٨ .

[2] ـ عبد السلام بنعبد العالي : ثقافة الأذن وثقافة العين ، ص ٨ .

في تحويل مضمرات كينونته وأنساقها الخفية من دائرة الخصوصية بما هي عالم من الأسرار والخفايا إلى دائرة العمومية والعلنية والجهر . إنها خروج من مقتضيات الكتمان والتحفظ وانضواء ضمن مواضعات الجهر والتداول . هكذا تتحول صورة الشاعر من الملكية الخاصة إلى الملكية العامة .

وربما كان هذا التحول في رؤية الشاعر إلى ذاته صادرا عن نزعة إلى تجاوز كل أشكال الإسقاطات الإيديولوجية التي يفرضها عليه انتماؤه القومي والوطني ، مما يحتم عليه أن يحيا حياته الخاصة وأن يعيش حياته العامة فهو مزدوج الصورة وثنائي الوجود ومنفصم الهوية . ومادام السر والإيديولوجيا يشتركان في كونهما يقومان معا على التستر والخفاء ، فهناك لحظة ترقى فيها العلاقات اللاشعورية إلى مستوى الوعي حيث لا انكشاف ولا اختفاء .[1]

إن الجدارية إعلان عن وجود شخصي وكينونة فردية تنهض على مساءلة الأبدية . لكن هل يمكن للذات أن تتشكل خلقا سويا دون حضور آخر يشتغل وجوده كمرآة يستجلي عبرها الأنا أسرار كينونته ؟ إن الذات تسعى دوما إلى جعل نفسها مرئية من خلال الصورة التي تنشئها لنفسها ، لكن هذه الصورة لا تتحقق بغير مرآة تكون وسيطا بين الذات وصورتها[2] :

هذا هُوَ اسمُكَ /

قالتِ امرأةٌ ،

وغابتْ في المَمَرِّ اللولبيِّ...

---

١ ـ السابق ، ص ٨ .

٢ - ينظر ج هيو سيلفرمان، نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٣٦ .

أرى السماءَ هُنَاكَ في مُتَناوَلِ الأَيدي .

ويحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صَوْبَ

طُفُولَةٍ أخرى . ولم أَحلُمْ بأني

كنتُ أَحلُمُ . كُلُّ شيءٍ واقعيٌّ . كُنْتُ

أعلَمُ أنني أُلْقي بنفسي جانباً...

وأطيرُ . سوف أكونُ ما سأَصيرُ في

الفَلَك الأَخيرِ . [1]

لم ينفك الشاعر يستدعي اسمه عبر كامل تراثه الشعري. هاهو هنا يفتتح به القصيدة في إشارة مكتنزة بالدلالات؛ إذ إن امرأة ما هي التي تشير إلى اسمه فيما يمكن أن يعد رهانا على مغايرة مزدوجة الدلالة ، وتحقيقا منه لهويته الشخصية :

اسمك ≠ امرأة

مذكر ≠ مؤنث

معرفة ≠ نكرة

ويمكن عد هذه المغايرة أول السبيل نحو تشكل صورة الشاعر، فالمرأة سرعان ما تتخلى عن سلطتها بما هي ذات متكلمة تمسك بتلابيب الحكم على الأشياء ، وتمتلك ـ عبر استعمال اللغة في الكلام والتخاطب ـ خزينة المعاني. و الممر اللولبي الذي يلفها يفتح بغيابها كوة ينبلج منها صوت الشاعر حاملا معه استدعاء ضمنيا لسلطته على الخطاب؛ فهو لا يتردد في بسط نفوذه على اللغة ليرسم جداريته ، بعد إذ فسحت المرأة له المجال.

[1] ـ قصيدة جدارية ، الأعمال الجديدة الكاملة ، المجلد الأول ، دار رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٩ ، ص ٤٤١ .

من هنا فإن إشارة إلى اسم الشاعر تستبطن سلفا الإشارة إلى فضاء يعلوه هذا الاسم بما هو تعيين مع سبق الإصرار و إعلان قصدي عن سلطة الشاعر على المكان أو الفضاء الذي صار حيزا مخصوصا تشخص فيه مهارات الشاعر الذي يجهد ما وسعه في أن يقدم ذاته للآخر

لا هوية إذاً للمرأة إلا بما هي تمهيد وإعلان عن حضور الشاعر على مسرح القصيدة أو الحياة أو الفن أو الشهرة . وهي هنا أقرب ما تكون إلى مصباح كاشف يسلط الضوء على لحظة دخول الشاعر على النص.

تتجسد الملامح الأولى لجدارية الشاعر عبر شبكة العناصر الآتية :

١ . السماء القريبة جدا .

٢ . حمامة بيضاء تحمل الشاعر بجناحها إلى طفولة أخرى .

٣ . بياض شامل للأشياء

٤ . البحر معلق فوق سقف غمامة بيضاء

٥ . اللاشيء (أوالعدم) الأبيض في سماء المطلق البيضاء

٦ . وحدة الشاعر في نواحي الأبدية البيضاء .

٧ . حضور الشاعر قبل الموعد المحدد .

٨ . غياب شامل للملائكة ، وسؤال متوقع لم يقل .

٩ . لا هتاف للطيبين ولا أنين للخاطئين. (رحلة ابن القارح ، رسالة الغفران)

١٠ . وحدة الشاعر في البياض .

إن اللوحة تتشكل من منظر قيامي يتقاطع مع بعض تلك المناظر التي أشار إليها ابن القارح في رحلته الشهيرة الموسومة برسالة الغفران . وربما ازدوجت الرؤيا وتداخلت مع

هبوط أوروفيوس إلى العالم السفلي حيث مملكة الموتى كما في المقطع اللاحق . إن هذه الكثافة الدلالية الناشئة عن استراتيجية الشاعر في بناء شبكات المعاني هي التي أشار إليها رولان بارت Roland Barthes عندما ألمح إلى أن الزمن المكثف هو الذي يعطي التجربة روحانيتها وألقها الإبداعي .[1]

لكن مشهدية الصورة تقوم أولا على إعادة توزيع الأشياء في الفضاء وتحديد علاقاتها بالمكان، الذي تتحكم فيه علاقات الفوق والتحت و الـ (في). أما من جهة الزمان فإن الشاعر يختار توزيع الأحداث وفق نظام التعاقب والصيرورة الذي يتأطر زمنيا من خلال علاقات (الآن و الماقبل و المابعد) كإشارته الجلية إلى الحضور قبل موعده.

لكن الشاعر لا يلبث حتى ينسف هذه المعاني عندما يقوم بمحو الصورة عبر استدعاء اللون الأبيض. إن البياض بما هو أصل سابق على الكتابة وأعرافها ليحيل على عدمية مطلقة، تنفي حضور الكائن أو الشاعر، على العكس من السواد الذي يتزيا ـ برغم عرضيته ـ بوصفه إلحاحا على الوجود وإصرارا على الكينونة. إنه عارض يحيا على الكتابة أو يستمد قيمته من الرسم. وكل من الرسم والكتابة فعل وجود ينهض على الحركة والانتقال . ومن هنا فإن البياض علامة عدم ودليل غياب .

ويمكننا استجلاء الرؤية العدمية للشاعر من خلال الإنكار الجلي للملائكة وما استتبعه من نفي لهتاف الطيبين وأنين الخاطئين. إن هذا الإنكار هو الذي استوجب هنا أن تبرز ثيمة الموت طاغية عاتية على إدراك الشاعر وهو الذي جعلها تتسلل إلى النص في صور شتى، و تتلبس بإشارات وجودية حادة ومختلفة يمكننا تقصي بعض ألوانها في المقطع الثاني من القصيدة :

لا شيء يوجعني على باب القيامة .

---

[1] ـ رولان بارت : الدرجة الصفر للكتابة ، ترجمة محمد برادة ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط ، ط ٣ ، ١٩٨٥ ، ص ٦١ .

لا الزمان ولا العوطف . لا

لا أحس بخفة الأشياء أو ثقل

الهواجس . لم أجد أحدا لأسأل :

أين « أيني » الآن ؟ أين مدينة

الموتى ، وأين أنا ؟ فلا عدم

هنا في اللا هنا ... في اللازمان ،

ولا وجود [1]

إن الشاعر ليختار قصدا محو كل تعيين للزمان أو المكان بوصفها حاضنين للوجود البشري ، أو باعتبارها فضائين يتيحان للذات استجلاء عناصر صورتها والتحقق من ملامح وجودها .

يذهب يوري لوتمان إلى أن كل عمل شعري باعتباره نصا مصوغا بلغة طبيعية معينة يمثل متوالية من العلامات المستقلة ، ثم هو باعتباره نصا شعريا يمكن النظر إليه بوصفه علامة واحدة تشير على فكرة واحدة متكاملة [2] . و هذا التصور الذي يبديه لوتمان ينهض على توكيد حقيقة ألمحنا إليها في بداية هذه الدراسة مفادها أن تواشج العلامات الصغرى في النص هو الذي يصنع في آخر الأمر العلامات الكبرى فيه. وربما كان حضور كل من المكان والزمان في النص بشكل قائم على التناوب المستمر لعلاقات الحضور والغياب هو الذي يحدد حركة الذات الناظرة نحو صورتها المنظورة . ومن هنا فإن فصل المشاهد المبصرة عن صيرورتها الزمانية داخل النص سيكون مدمرا لعملية استكناه الأطر العلامية

---

[1] ـ جدارية ، ص ٤٤٣ .

[2] ـ يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري " بنية القصيدة " ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، ط ١ ، ١٩٩٥ ، ص ١٦١ .

الذي تنبني عليها جميع عمليات التدلال السارية في نسيجه الشعري .

إن رسم المشاهد ثم محوها يتناسب مع طبيعة وعي الشاعر بهذه العدمية التي تتهدده منفصلة عن خياراتها الإيديولوجية وانتماءاتها الوطنية والقومية . وعليه فإن رسم الجدارية يستلزم نوعا من المجاهدة والمغالبة للشعور الطاغي بالعبثية و اللاجدوى وغياب المعنى . ولعل هذه المعاني هي التي أومأ إليها مجيبا في أحد الحوارات عندما سئل عن الجدارية : " إن الزمن هو الذي يجعلك تحس به . نحن لا نعرف هل ندخل في الزمن أم الزمن هو الذي يدخل فينا ولعله إحساس ينبثق من كون ما تبقى من العمر أصبح معروفا ومرئيا . البدايات ابتعدت وصارت النهاية اقرب وضوحا . وهذا يحرك أسئلة حول الموت ، وحول الوجود والعدم ، ويعطيك إحساسا بانك في صراع مع الزمن .هل تسبقه أم يسبقك. وأن عليك أن تسجل شهادة حضورك في العالم." [1]

ومن هنا فإن حركة الذات ستتجه إلى تجاوز حجب الزمان والمكان ، بافتراض تجريب الموت والأمل في البقاء حيا بالرغم مما قد تفضي إليه التجربة من وعي حاد بالنهاية :

وكأنني قد مت قبل الآن ...

أعرف هذه الرؤيا ، وأعرف أنني

أمضي إلى ما لست أعرف . ربما

ربما مازلت حيا في مكان ما ، وأعرف

ما أريد ...[2]

وصفوة القول هنا هي إن القراءة العابرة للجدارية لتسفر أول الأمر عن وهم قد يخاتل الدارس غير ذي البصر بخفايا التعمية وأسرار التشفير في النص الدرويشي ، حين يعتقد

---

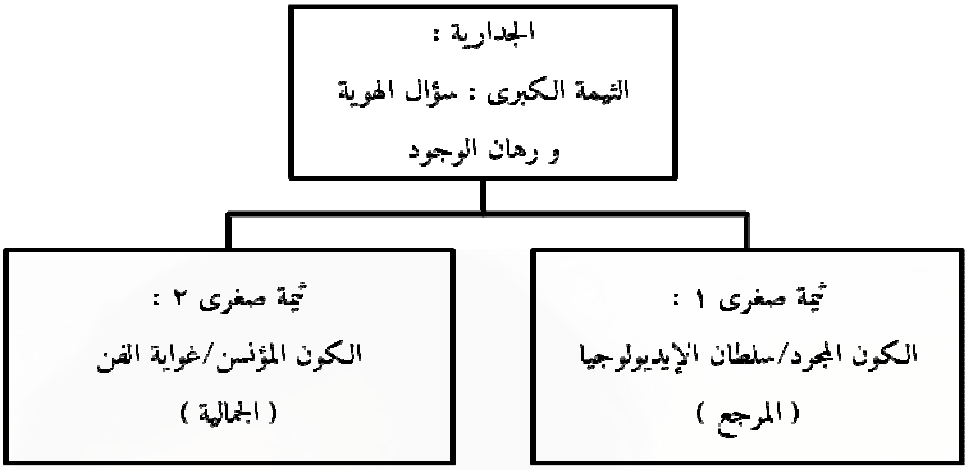
١ - محمود درويش ، الشعر حرفة وهواية (مرجع سبق ذكره) ص ٢٠٧ .

٢ ـ جدارية ، ص ٤٤٣ ـ ٤٤٤ .

أن الجدارية ليست غيرأثر لانعكاس صورة الصراع بين الحياة والموت على مخيلة الشاعر ووجدانه* وحسه ؛ فما ينزع القارئ غير الحصيف إلى تصديقه والوثوق به يذهب بعد التحليل العميق والقراءة المتأنية غير العجلى أدراج الرياح .

وما تسفر عنه القراءة العميقة والدراسة المتأنية للنص هو أن الجدارية تحتكم إلى ثلاث منظومات متعارضة كل التعارض على المستوى الظاهري الذي تتحكم فيه البنية السطحية للنص، ولكننا بعد استجلاء عناصر البنية العميقة نستشف تآلفا عجيبا يحكم المنظومات الثلاث التي بني عليها هيكل الجدارية واستقر فوقه جسدها . وقبل أن نشرع في التحليل نسوق بين يدي القارئ هذه الخطاطة التي تنكشف من خلالها الشبكة العلامية الكبرى المهيمنة على النص :

* - المشهور هو أن الجدارية كتبت بعد أن أجرى الشاعر عملية جراحية صعبة على مستوى القلب ، وقد كان لهذه العملية أثر قوي في نفس الشاعر سجله في الجدارية ولكن المنهج يلزمنا ألا نحتكم لهذه الواقعة عير اللسانية في دراسة القصيدة. والشاعر نفسه يصرح بهذه الحقيقة قائلا : " إن صراع هذه القصيدة مع تجربة موت شخصي لم يكن في حاجة إلى الإشارة الواضحة إلى أن حياتنا العامة هي في حالة صراع جماعي ضد موت الهوية والمعنى . وإن انتصار الشعر على الموت المجازي ، منذ كان الشعر ، ربما يحمل دلالة قريبة أو بعيدة إلى قيامتنا الجديدة . بيد أن مساحة أرض الصراع اتسعت ، وخرجت من المكان المحدد والزمن المحدد ، لتلتقي مع تساؤل الكائن البشري عن مأزقه الوجودي ، عبر أزلية السؤال الأول عن الموت الأول ، وعبر تقاطع الميتافيزيقا مع التاريخ " . يراجع مقال الشاعر : آخر مرة / أول مرة ، ضمن حيرة العائد ، في الأعمال الجديدة الكاملة ، مج ٣ ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٩ ، ص ٣٣٣ / ٣٣٤ .



تصور لنا الخطاطة البنية السطحية لهيكل القصيدة في حين أن البنية العميقة تنهض على ثلاث منظومات ، إليها ترجع الثيمات الثلاث الصغرى البارزة في الخطاطة :

١ . منظومة التصور : ترجع إليها ثيمة الكون المجرد ، وهي من هذا الوجه منظومة القيم والمعرفة والعقائد .

٢ . منظومة التخييل : ترجع إليها ثيمة الكون المؤنسن ، وهي على هذه الصورة منظومة الإبداع و الخلق .

و إذا كانت منظومة التصور ـ فضلا عن طابعها الجدلي ـ تعاقبية و منطقية بالأساس فهذا يرجع إلى أنها ذات بعد تراكمي ينهل من ينابيع المعرفة ، ويمتح من معين الذاكرة . وهذه الخاصية هي التي تحد من غلوائها في الشعر ، وتجعلها لاتسم النص إلا بنزر يسير من التجريد لا يخبو عنده ألق الشعر ، ولا تذهب لوجوده نضارة المعنى ، ولا ينوء بثقله جمال العبارة . فهي إذا منظومة مقيدة يطلب الشاعر رفدها ، ولكنه لا يطمئن إليها في تشكيل كونه الشعري لأنها منظومة حيادية باردة لا ألوان ولا ظلال ، ولا "رصيف و لا جدار " * .

وعلى هذا الوجه فإن الكون الشعري للقصيدة لا يفتأ يشوبه القصور والنقص إن هو

* - العبارة مقتبسة من مديح الظل العالي .

احتكم إلى منظومة التصور وحدها دون منظومة التخييل؛ فمنظومة التخييل منظومة حلمية لعبية حرة قوامها الاستشراف والتوقع، وإسقاط حجب المكان والزمان، وهدم الفجوات بين الوقائع، وإعادة ترتيب الحوادث ، وتوزيع الظلال والألوان . إنها منظومة التمرد على تعلات الوجود الآخذة بلباب الأسباب والنتائج، و المتعلقة بدنيا البراهين والأدلة .

إن منظومة التخييل بخاصيتها الآنفة الذكر هي التي تنبي الكون الشعري في القصيدة وتغنيه بما يلزمه من عوالمَ وصور؛ لأن استراتيجيتها المثلى تنهض على التركيب الحر اللاواعي لمختلف العناصر العلامية التي تنتظم بها شبكات المعاني الكبرى ، وتتسع عبر جدلية الائتلاف والاختلاف بين كل من المنظومتين من جهة، وبين الشاعر واللغة من جهة أخرى لعلتين، أولاهما تمكن في حقيقة أن منظومة التخييل هي منظومة الفن ، والفن اختيار أما اللغة فضرورة. وهذه العلة تقتضي علة ثانية تكمن في كون اللغة نظاما ونسقا ابتدعه الإنسان للإفلات من إسار هيمنة الأشياء والموجودات من حوله، فموقع اللغة هنا شاخص من جهة نديتها لعالم الأشياء الثقيل الوطأة على بني البشر.

وعلى هذه الصورة فإن اللغة تستقر بالموازاة من عالم الأشياء ، بوصفها آلية للتحكم والسيطرة والإخضاع والتواصل ، فلا قبل للبشر بمجابهة الوجود ولا طاقة لهم بمواجهة الكون إلا بها. لكن هذه الحقيقة هي التي تزيد مأزق اللغة عند الشاعر احتداما وحدة، فيقع فيما سمى فتنة القول ؛ لأنه واقع أبدا في حيرة من أمره ، بسبب ما عليه أن يختار من شفرات الكلام أمام ممكنات اللغة التي لا حصر لها .

إن شعرية القصيدة ترجع في كثير من الأحيان إلى نمط اشتغال شفرات الكلام التي يختارها الشاعر بوصفه منشئا لعالم الرموز و الأسرار ؛ فهو أولا و آخرا صانع شفرة ماهر إذا أتيحت له القدرة على إحكام نظم الفتح والإغلاق في نصه. لكن هذه القدرة قد تنبو بين الحين والحين أو قد يطيش سهمها أطوارا، إن هو لم يحسن تركيب السنن المناسب

لشفراته؛ فالبدائل المعجمية متعددة أبدا ، واحتمالات توزيع الكلام متنوعة إلى درجة أنها قد تصير شراكاً وأحابيلَ ، لا محيص للشاعر إلا أن يحسن منها الخروج كما أحسن الدخول .

ورب معترض هنا قد لا يرى وجاهة هذه الخطاطة أو صواب هذا التصنيف إلى المنظومات الثلاث الآنفة الذكر . وتعليلنا هو أن جميع ما سبقت إليه الإشارة إما شاخص على مستوى المتن الظاهر للقصيدة وإما متوارٍ كامن في أبنيتها العميقة ، أو طبقاتها المضمرة . وإن فحص هذه الأبنية العميقة ، وكشف هذه الطبقات المضمرة هما اللذان يكشفان ما بين عناصر الخطاطة السابقة من تآلف وانسجام ، و يميطان اللثام عن كنه ما قد يبدو ظاهرا من تضاد أو تناقض ، بل إنهما يدفعان عن نسيج النص شبهة التنافر وعدم الاتساق .

ومن البين أن رهان الفحولة الشعرية والقدرةَ على الإبداع إنما يتجلى في أكثر الأحيان عندما يكسر الشاعر حجاب الألفة بين كون الأشياء ومنظومة و المعاني وعالم الأخيلة، ويسقط ما بينها من تنافر لتنبحس عندئذ قدرته الفعلية على الكتابة. وهذه القدرة على الإبداع الشعري إنما مناطها الأول هو الجمع بين المتنافرات والتأليف ما بين الأضداد .

أطراس الغياب :

نرصد من خلال هذا العنوان بنى دلالية قوية الحضور في متن الجدارية، ظلت ألغازها المتشابكة وأحاجيها شبه مستعصية على الحل بسبب نسق الكتابة الجديد الذي أغناها به الشاعر وهو يملأ كونها الداخلي بأسئلة قلما احتفى بإجابات شخصية عنها . بل إنه عمد إلى إرجاء كل الإجابات ليزيد من اشتغال شبكة العلامات، وتعقيدها على وجه

يذكرنا باستراتيجية المحو، حينما ينقض نص نصا، و تمحو كتابة كتابة ، وتحل أطراس بدل أطراس أخرى أو تعلوها .

إن رحلة الشاعر الجاهلي القديم، وهو يصارع غوائل الوجود الزمن، ويتحدى كل أسباب الهلاك والتيه في المفاوز والصحارى، لَتشْخصُ في الجدارية بنكهتها الجديدة ، التي ما انفكت تزاوج بين الحقيقة الذاتية للشاعر و بين الحقيقة الموضوعية للوجود ، ولكن هذه المزاوجة العصية على التحقق هي أشبه شيء بامرأة يوليسيز التي نقضت غزلها من بعد قوة أنكاثا ، وهي تطاول ظلمة الغياب ببصيص خافت وشعلة ذابلة من الأمل في الحضور .

وعلى هذه الصورة سيغدو السؤال الهوميري (الغياب في بعده الرمزي) قرين السؤال الجاهلي في بعده الأنطولوجي (سؤال الحياة و الموت الذي ترشح به المعلقات كمعطى وجودي). و ليست قصيدة درويش الحالية بمنأى عن تأثير كل منهما؛ إذ تشخص تساؤلات الشاعر بوصفها تجليا لرحلة رمزية كبرى، غرضها الأول هو البحث عن الحقيقية في صورتها المتعالية على الحوادث والوقائع ، الحقيقة الكلية التي ينتظم خلالها الوجود ، وتلتئم في ظلالها المعاني الكبرى لجدلية الحياة والموت .

ومن هنا فإن غاية هذا المبحث قائمة على فحص معالم الكون المجرد في القصيدة بوصفه كونا ذا هوية غير متعينة، لأنه كون الوجود المطلق الذي يستقر في عالم الإمكان والاحتمال، فهو لا يخضع للقانون والعرف بل إنه غير قابل للتسنين، لأن التسنين يخضع للتجربة الحسية المشتركة، أي ما يتم وينشأ داخل أطر زمانية ومكانية محددة.

وتكتسي سمة اللاتعيين هنا أهمية خاصة للخيال الشعري، الذي ينهض عليها كعماد لإنتاجية المعنى المنفتح على تعدد التأويلات. ومن هنا فإن المجال الفضائي و الزماني للوقائع المتخيلة في النص الشعري لا يكون متعينا بطبيعته، ما دام الخيال لا يملك

زمانا ومكانا خارجيين على المستوى الأنطولوجي [1].

إن سؤال الكتابة في الجدارية ليندفع إلى أقاصي اللغة ، بما هو مشكلة أنطولوجية على درجة قصوى من الأهمية وكثافة المعنى، إلى حد تتجاوز فيه اللغة مجرد كونها رسما آليا لكلمات عارية من المعنى ولا تثير قلقا أو استفهاما[2]. وهنا تغدو كتابة المحو رهانا استراتيجيا ينزع إليه الشاعر ليفكك المقولات الإيديولوجية الكبرى التي ما انفكت تراوده، وتتسلل إلى عالمه الشعري سافرة حينا ومقنعة حينا آخر؛ فالأسئلة الكبرى للحياة، وألغاز الوجود المستعصية على الحل ظلت أبدا هاجعة في وعي الشعراء جميعا ومستقرة في نفوسهم.

إن الكون المجرد هنا هو كون قضايا ومحمولات بالمفهوم المنطقي، وهو إلى هذا كون قيمي ذو طابع جدلي حاد ، ويتسم دوما بثنائياته الضدية التي تنتهي دوما إلى إقرار مجموعة من أحكام القيمة، تحدد للمرء مرجعه وانتماءاته وموقعه من الكون ومن بني جنسه ومن الحوادث والوقائع التي يحفل بها وجوده :

غَنَّيْتُ كي أَزِنَ المدى المهدُورَ

في وَجَع الحمامةِ،

لا لأَشرَحَ ما يقولُ اللهُ للإنسان،

لَسْتُ أنا النبيَّ لأَدَّعي وَحْياً

[1] - ينظر العربي الذهبي ، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠٠١ ، صص ١٧٦ - ١٧٧.

[2] - ينظر عمر مهيبل، من النسق إلى الذات قراءات في الفكر الغربي المعاصر ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص ٧٩.

وأعلن أن هاويتي صعود .[1]

إن الثنائيات الكبرى من قبيل الوجود والعدم ، الحياة والموت ، الحضور والغياب ، الخير والشر، الثواب والعقاب، الفناء والخلود مثلها كمثل المقولات الأساسية الكبرى (الزمان والمكان، والكم والكيف ونحوها) هي التي تحدد المحاور الكبرى لعالم الأفكار والعقائد والقيم بما هي محددات ثقافية واجتماعية يستقي منها الفرد الأطر الكبرى التي يبني بها تصوراته للعالم الخارجي من جانب ، و ذاته من جانب آخر. ولكن هذه الثنائيات قد تصير من جانب آخر جمرا يكتوي المرء بناره ، حين يجاهد في مكابدة الضد بالضد ، ويتجنب تعريف العكس بالعكس ، فليس كل عكس لما هو خطأ صواب دائما . وليس الوطن هو النهار دائما .وليس المنفى هو الليل.[2]

والناظر في جدارية محمود درويش سيلحظ ـ ولا ريب ـ هذا الاحتفاء الخاص بدنيا العقائد والأفكار والقيم، لكن درويش يعدل عن صيغها التجريدية المتعالية ويحيلها إلى مجموعة من الأسئلة القلقة والأحاجي المربكة، التي تتصل اتصالا وثيقا بتحديد موقف الشاعر من الإله والبشر والطبيعة .

وعلى هذا الوجه يمكن اعتبار قصيدة جدارية إعلانا عن تمثل شعري وشخصي جدا للكون ضمن ما أسماه عبد العزيز بومسهولي (الكوجيطو الشعري)؛ فمن خلال الكوجيطو الشعري تظل المسافة بين الكائن والوجود منفتحة على أبعاد لا متناهية ولا تحدها سلطة، ولا تهيمن عليها سوى إرادة الإبداع التي تحرر (الأنا الشاعرة) من يقينية كل المعطيات الملقاة في الذاكرة، بشكل يضفي عليها قوة عليا تكون وظيفتها الجوهرية تحقيق التعالي والمجازفة.[3] ويمكننا ضبط هذا التصور من خلال مجموعة من الثنائيات

---

١ ـ جدارية ، ص ٤٥٤.

٢ - ينظر محمود درويش في حضرة الغياب ، ص ٣٨٩ .

٣ ـ عبد العزيز بومسهولي ، الشعر والوجود والزمان ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠٠٢ ، ص ٤٩

الكبرى التي تبرز في النص ، وبها تنهض السيرورة التدليلية :

ـ المكان و الزمان .

ـ الوجود و العدم.

ـ الحضور و الغياب .

ـ الحياة و الموت .

ـ الواقعي والخيالي .

ـ الشخصي و الكوني .

إن الكون المجرد هنا هو عالم اللاشكل و اللالون واللاحس ، لأنه ببساطة عالم الإمكان والاحتمال، عالم تغيب فيه الأقيسة والأبعاد ويختفي كل شكل من أشكال الإدراك العقلي الذي ينتهي إلى الحكم على الأحياء والأشياء . ربما كان هذا العالم هو عالمَ الغيب المشهور في الكتب السماوية ، لكن هذا العالم نفسه له أبعاده الخاصة وظلاله وأطيافه ومسافاته كما هو بين في القرآن والسنة على الأقل .

والمتأمل للنص الدرويشي سرعان ما يدرك هذه النزعة القوية إلى إسقاط عالم الغيب الذي تحدثنا عنه النصوص الدينية ، إنها نزعة تنحو نحو تجاوز كل مقول ديني فيما يتصل بما بعد الموت :

جئتُ قُبَيْل ميعادي

فلم يَظْهَرْ ملاكٌ واحدٌ ليقول لي :

"ماذا فعلتَ ، هناك ، في الدنيا؟"

ولم أسمع هُتَافَ الطيِّبينَ ، ولا

أنينَ الخاطئينَ ، أنا وحيدٌ في البياض ،

أنا وحيدُ ...

لا شيء يُوجِعُني على باب القيامةِ

لا الزمانُ ولا العواصفُ . لا

أُحسُّ بخفَّة الأشياء أو ثِقَلِ

الهواجس . لم أجد أحداً لأسأل :

أين " أيْني" الآن ؟ أين مدينةُ

الموتى ، وأين أنا ؟ فلا عَدَمٌ

هنا في اللا هنا ... في اللا زمان ،

ولا وُجُودُ[1]

إن شعرية الإيديولوجيا هنا تنزع إلى الإعلان عن نفسها بما هي رغبة من الشاعر في تأسيس هوية خاصة به تقوم على رؤيا مفارقة لكل مقول ديني في نظرته إلى الموت بما هو حدث حتمي ومصير يطال البشر أجمعين، لتعقبه أطوار وجود أخرى مبنية على دور الإنسان في الدنيا واختياراته وأفعاله وموقعها من منظومة الخير والشر.

وما هَمَّ في هذه الرؤيا أن يتساوى الطيبون بهتافهم والخاطئون بأنينهم لأن الأظهر هنا هو حالة اللاتعين وصفة اللاتحقق اللتان تسمان الكون الجديد ، الذي لا يعلن عن نفسه إلا من خلال عدم تشكله في صورة أو وصف ؛ فالبياض يسم المشهد برمته ليحجب كل التنويعات الدلالية الأخرى .

يستثمر درويش البياض (كل شيء أبيض ، اللاشيء الأبيض ، سماء المطلق البيضاء ، الأبدية البيضاء ، أنا وحيد في البياض) بصفته لونا محايدا ، لونا يحيل إلى

[1] - جدارية ، ص ٤٤٢ - ٤٤٣ .

مسكوت عنه غير متعين لكنه ذو دلالة معنوية [1]. إنه لون تبدأ منه الألوان الأخرى وتضمحل فيه، للإحالة على ذوبان المعاني وتلاشيها ؛ فمع اللون الأبيض تختفي كل أشكال المناقضة والتضاد لأن البياض أصل والألوان الأخرى فرع ؛ وكأن البياض بهذه الصورة هو عودة إلى الجذور الأولى للكينونة :

أرى السماءَ هُنَاك في مُتَناوَلِ الأيدي.

ويحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صَوْبَ

طُفُولَةٍ أُخرى . ولم أَحلُمْ بأني

كنتُ أَحلُمُ . كُلُّ شيء واقعيٌّ. [2]

إن استحضار الطفولة بهذه الصيغة المجردة ليوحي بهذه الرؤيا التي يصدر عنها درويش ؛ فلا اختلافَ ولا مغايرةَ و لا مفارقةَ ولا سؤالَ عن الهوية الشخصية أو الوجود لأن كليهما يستلزم حضورا في المكان وتحققا في الزمان، فضلا عن الانتماء إلى زمرة بشرية قد لا يتأكد وجودها إلا بعد تحقق شروط اختلافها مع الزُّمَرِ المغايرة. لكن الطفولة المشار إليها ـ بوصفها تجليا زمانيا لمرحلة من عمر الإنسان أو الكائن الحي ـ ترد بعيدة عن كل تشخص أو تحقق فردي ، مما يجعلها طفولة كونية ترتسم في ظلالها هذه المساحة البيضاء الواسعة من التشابه والتماثل و التشاكل والتجانس ، و اللاتمايز .

لكن ارتباط البياض الكوني بالطفولة المجردة يحملنا هو الآخر على النبش عن الوجه المتواري غير المنكشف من المعنى . والمراد هنا ما احتجب من صلة بين طفولتين إحداهما منصرمة مطوية في عالم الأزل ، والأخرى مشرفة على الشاعر من دنيا الأبدية

---

[1] ـ حاتم الصكر، مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت، ط١ ، ١٩٩٩ ، ص ٢١٣ .

[2] ـ جدارية ٤٤١.

البيضاء المعتصمة بغموضها وخفائها . هما إذاً طفولتان ، طفولة معيشة متحققة ارتدت عن الشاعر وصد هو عنها وازور لأنه أصبح منها الغداة كقابض على الماء خانته فروج الأصابع* ، وطفولة مأمولة مرجوة يستشرفها الشاعر ويرنو إليها ويتوق إلى إدراك لحظتها من وراء سدم الغيب، ولكن لا سبيل إلى وصالها دون اجتياز حاجز المنية الرهيب و اكتناه غوامضه الخفية .

إن هذه الصورة غير الشاخصة للموت بما هو عالم النائي والمحجوب وغير المنكشف، صورة الظل والريبة والتوهم، لأنها ببساطة شديدة وليدة المسافة والابتعاد . والمسافة الابتعاد ركنان مكينان و عنصران لازمان ضمن منظومة الغياب بوصفها منظومة خفاء واستتار وتوار عن الحس والأنظار . إنها منظومة يتلاشى في دياجيرها اليقين ، وتغور في غياباتها العلامات ، ويتبدد في لججها كل أثر للإدراك :

وكأنني قد متُّ قبل الآن ....

أعرفُ هذه الرؤيا ، وأَعرفُ أَنني

أَمضي إلى ما لَسْتُ أَعرفُ . رُبَّما

مازلتُ حيّاً في مكانٍ ما ، وأَعرفُ

ما أُريدُ [1]

إن تموقع الشاعر في المنتصف بين ما يعرف وما لا يعرف، بين ما يطمئن إليه وما يخشاه أو يتوجس منه شرا ، وبين ما انتهى إليه بحسه وعقله (أعرف هذه الرؤيا وأعرف ما أريد) وما استعصى عليه إدراكه من غموض الآتي (كأنني ، لست أعرف) هو وليد

---

* - البيت لشاعر قديم يقول فيه :

فأصبحت من ليلى الغداةَ كقابض على الماء خانته فروج الأصابع ؟

[1] - جدارية، ص ٤٤٣ - ٤٤٤ .

كل من المسافة والامتداد ، اللذين يؤولان إلى لانهاية تضفي على موضوعة الغربة في الجدارية صفة كونية ترفعها إلى نواصي الكلام وتبلغ بها إلى نهايات الجهات في القصيدة، مما يحمل القارئ على الاعتقاد بمركزيتها و يدفعه إلى توهم هيمنتها على شبكات المعاني و امتلاكها لأزِمَّة الدلالة الكبرى في الجدارية .

لكن هذه الغربة لا تشخص باعتبارها نفيا من المكان أو البلد أو الجغرافيا ، بل هي أقرب إلى الاغتراب الكوني المتلبس بحرقة الأسئلة ، فهي أوسع من المكان ومن ضيق الجغرافيا لأنها غربة الروح عن الجسد ، وانفصال الذات الكونية عن الشخص الفاني، وانتقال من الكينونة المحدودة إلى الكينونة المطلقة وعبور من الزمن الأرضي إلى الزمن السماوي :

عَزَفْتُ عن جَسَدي وعن نفسي لأُكْمِلَ

رحلتي الأولى المعنى ، فأَحْرَقَني

وغاب . أنا الغيابُ . أنا السماويُّ

الطريدُ ..[1]

إن أحجية الغربة في الجدارية لا يمكن فك مغاليقها إلا بالعودة إلى استكناه الأسرار التي تجعل أواصر الصلة منعقدة بينها وبين الحكمة أولم يقل درويش في الجدارية :

لم يَبْلغِ الحكماءُ غربتَهُمْ

كما لم يَبْلُغ الغرباءُ حكمتَهمْ.[2]

إن هذه الغربة ليست غربة في المكان، بل هي غربة في الزمان بما هو حقيقة أنطولوجية. إنها غربة الحكيم العارف البصير بحقائق الأمور في وسط غافل أو جاهل. ومن

[1] - جدارية ، ص ٤٤٥ .

[2] - جدارية ، ص ٤٤٩ .

هذا الباب يمكن أن نلج على هذه الغربة بوصفها أهدى السبل الدالة على الحكمة والموصلة إليها في آن معا ؛ فلا بد من غربة لتكتمل الحكمة ، ولا بد من حكمة حتى تستقيم الغربة وتستوي وتنضج كتجربة معرفية، تضاف فيما بعد إلى سجل الذاكرة الإنسانية.

وعلى هذه الصورة تتواطأ كل من موضوعتي الغربة والحكمة على تشكيل السؤال الأكبر لمنظومة الغياب في الجدارية ، أي سؤال المعرفة . ولكن أية معرفة هذه هي التي ينشدها درويش في الجدارية ؟ وهل يتكئ سؤال المعرفة على استقصاء التاريخ؟ أم على فهم الواقع ؟ أم على استنطاق الغيب ؟ وكيف تتحدد المعرفة من خلال علاقة الإنسان بالزمن في أطواره الثلاثة (الماضي الحاضر المستقبل) ؟

إن نسق الأسئلة الذي تتحدد من خلاله هوية الكون المجرد هو من نسق الأسئلة الكبرى الموصولة بموضوعة الحضور والغياب التي ترتبط بثنائية الوجود والعدم ؛ ذلك أن الوصول إلى إجابات يقينية عن هذه الأسئلة يعني الوصول إلى تشكيل معرفة مركبة تقوم على عنصري التأويل والإدراك، الذي ينهض على التفكير والتأمل والتجارب الروحية. وهذا بدوره يستدعي التمييز بين نسقين من الأطر المعرفية المتحكمة في الجدارية هما النسق اللاهوتي، والنسق الوجودي الأنطوجي إدراك الذات لموقعها من الأحياء والأشياء ، ووعيها بتحولاتها الخاصة أثناء الزمانية .

ونقصد بالنسق اللاهوتي بقايا الإيمان الديني، أو رواسب هذا الإيمان بوصفها جزءا من ثقافة الشاعر، لا بوصفها هوية . وعلى هذا الوجه فهي تغوص في بنية الخطاب العميقة دون أن تحيل على أية صورة من صور الانتماء إلى دين ما* . ولكنها تؤطر الفضاء الدلالي للقصيدة بوصفها شفرات ثقافية لنسق من التفكير يحتفل بقضايا ما بعد الموت،

* - المعروف عن درويش التزامه الكبير برؤيته القديمة (الماركسية) للأديان ، وتفضيله عدم اعتناق أية حقيقة دينية أو مذهب ، لا على المستوى النظري ولا على المستوى العملي ، و الشواهد على هذا كثيرة في نصوص درويش نفسها، ولكن يمكننا الاستئناس هنا بقصيدة (لاعب النرد) وهي من قصائد الشاعر الأخيرة .

ويهتم كثيرا بجدلية الوجود والعدم انطلاقا من الاعتقاد بحقيقة واحدة ، تكمن في وجود حياة أو حيوات أخرى بعد الموت، وما هم بعد هذا ما تكون المرجعية التي تشكل مصدرا لهذه القناعة :

أنا مَنْ يُحَدِّثُ نفسَهُ :

وَقَعَتْ مُعَلَّقَتِي الأَخيرةُ عن نخيلي

وأنا المُسَافِرُ داخلي

وأنا المُحَاصَرُ بالثنائياتِ،

لكنَّ الحياة جديرَةٌ بغموضها

وبطائرِ الدوريِّ....

لم أُولَدْ لأعرفَ أنني سأموتُ، بل لأُحبَّ

محتوياتِ ظلِّ اللهِ

يأخُذُني الجمالُ إلى الجميل[1]

ينفتح النص على سؤال الخلود كحركة ميتافيزيقية تصبو من خلالها الذات إلى الكشف عن حقيقة الحياة والموت بوصفهما مظهرين متلازمين من مظاهر الوجود . وعليه فإن جوهر سؤال الحياة ما بعد الموت يشخص كمطلب ميتافيزيقي ، ويتلخص في البحث عن معنى الوجود وحقيقته وأسراره وغاياته، التي كثيرا ما اتصلت في الأنساق الدينية بمنظومات قيمية وتشريعية تحدد الشر الخير وتبني على الأفعال التي تجسدهما نهايات وعواقب و مآلات ، بعضها عاجل محقق ، والآخر آجل منتظر.

وعليه فإن نسق المعرفة اللاهوتية ينهض على الانتباه إلى حضور صنفين من الزمن،

---

١ ـ جدارية ، ص ٤٦٨.

أحدهما نسبي محدود الأبعاد يتعين من خلال إدراك البشر له في لحظاته الثلاث (الماضي والحاضر والمستقبل)، والآخر مطلق وغير محدود ، ولكنه في الآن ذاته غير مدرك ؛ لأنه مرتبط بفكرة الألوهة الخالصة بما هي غيب يتميز في الأنساق بكونه يمثل مستوى أعلى من المعرفة يستعصي على البشر إدراكه وبلوغ عتباته في الزمان الذي نحن فيه.

ولعل لجوء درويش إلى هذه المظاهر من المعرفة ذات النسق الديني هي جزء من النسيج الثقافي المركب الذي اضطر إلى تشكيله و التعايش معه ومن خلاله طوعا أو كرها، بسبب محنته كأحد فلسطينيي الشتات المطاردين المهجرين، وبسبب موقعه كشاعر ومثقف يفرض عليه موقعه من الذاكرة الفلسطينية أن يعرف العدو الصهيوني وأن يفهم أنساقه اللاهوتية وحوافزه الدينية .

ويمكن ضبط وجوه المعرفة اللاهوتية في الجدارية من خلال ثلاثة مظاهر تبرز في النص، هي الرؤيا الحلمية، و الاستدعاء الصريح أو الضمني للأنبياء، و الإشارات إلى القرآن الكريم و الكتب السابقة.

وتتصل الرؤيا الحلمية في النص بزمن المستشفى الذي يتغاير موسيقيا مع باقي أجزاء القصيدة من خلال اعتماد بحر المتقارب كإشارة من الشاعر إلى الفارق بين الزمنين: زمن الرؤيا الشعرية المبني موسيقيا على بحر الكامل، وزمن الرؤيا الحليمة الذي تغلب عليه أفعال الرؤيا :

رأيتُ طبيبي الفرنسيَّ

يفتح زنزانتي

ويضربني بالعصا

يُعَاونُهُ اُثنانِ من شُرْطة الضاحيةْ

رأيتُ أبي عائداً

من الحجِّ ، مُغمىً عليه

مُصَاباً بصرية شمسٍ حجازيّة

يقول لرفِّ ملائكةٍ حَوْلَهُ :

أطفئوني! ...

رأيتُ شباباً مغاربةً

يلعبون الكرَةْ

ويرمونني بالحجارة : عُدْ بالعبارةِ

واُترُكْ لنا أُمَّنا

يا أبانا الذي أخطَأَ المقبرةْ!

رأيت " ريني شار"

يجلس مع" هيدغر"

على بُعْدِ مترين منِّي ،

رأيتهما يشربان النبيذَ

ولا يبحثان عن الشعر...

كان الحوارُ شُعَاعاً

وكان غدٌ عابرٌ ينتظرْ

رأيتُ رفاقي الثلاثَةَ ينتحبونَ

وَهُمْ

يَخيطونَ لي كَفَناً

بخُيوطِ الذَّهَبْ

رأيت المعريَّ يطرد نُقَّادَهُ

من قصيدتِهِ :

لستُ أعمى

لأُبْصِرَ ما تبصرونْ ،

فإنَّ البصيرةَ نورٌ يؤدِّي

إلى عَدَمٍ ... أو جُنُونْ

رأيتُ بلاداً تعانقُني

بأَيدٍ صَبَاحيّة : كُنْ

جديراً برائحة الخبز . كُنْ

لائقاً بزهور الرصيفْ

فما زال تَنُّورُ أُمِّكَ

مشتعلاً ،

والتحيَّةُ ساخنةً كالرغيفْ! [1]

يتشكل نسق الرؤيا الحلمية من ثمانية مقاطع قصيرة استهلت كلها بفعل الرؤيا (رأيت). أما الرؤيا ذاتها فقد اتجهت إلى استحضار شخصيات مختلفة في كل مقطع : (أ ـ الطبيب ، ب ـ أبو الشاعر ، ج ـ شباب مغاربة ، د ـ ريني شار ، هـ ـ هيدغر ، و ـ رفاق الشاعر الثلاثة ، ز ـ المعري . البلاد التي تعانقه). وليس يعيننا هنا أي ارتباط واقعي أو رمزي للشاعر مع هذه الشخصيات كلها بقدر ما تعنينا إبدالاتها الحلمية وهي تشتغل على مستوى شعري من خلال ارتباطها بثيمة الغياب التي تشكل جوهر الرؤيا ذاتها ؛ فإذا كان الدال في الأعراف اللسانية استحضارا لشيء غائب ـ على مستوى ـ هو المدلول، فإن الرؤيا الحلمية تشتغل بالطريقة ذاتها من جهة كونها استحضارا لأكوان غائبة وأشخاص حجبهم عنا الزمن.

إن الناظر في بنية الحلم سيلحظ الغياب الفعلي لمجمل الشخصيات المذكورة في الرؤيا. ومن هنا تصير هذه الرؤيا استشرافا لبنية الغياب بوصفها بنية تتجاوز مقولات الموت والفناء. ويعني هذا أن موت الشاعر المرتقب قد يعني غيابا على مستوى الجسد لكنه يمحو غيابا آخر على مستوى الروح، من خلال تواصلها مع أشباهها ونظائرها من الشخصيات الإنسانية التي طواها الردى، فهذا الشاعر الفرنسي «ريني شار» يشرب الخمر مع «هيدغر» غير عائبين بالشعر. بل إن الشاعر يعود القهقرى ألف سنة لترواده صورة المعري وهو يتعالى على النقاد ويتجاوزهم ن حين يطردهم كلهم من القصيدة .

ولا تشتغل الرؤيا الحلمية هنا بوصفها وعدا بآتٍ عجيبٍ، كما هي رؤيا النبي يوسف ـ عليه السلام ـ في القرآن الكريم ، لكن بوصفها إيديولوجيا تميط اللثام ، وترفع الحجاب عن غيبٍ ما فتئت غوامضه تقض مضجع الشاعر وتؤرقه، حتى لا يجد محيصا من استحضار

[1] - جدارية ، ص ٤٦١ - ٤٦٤ .

ما بقى من ذكرى بعض الأنبياء المذكورين في القرآن والكتب القديمة .

وقد عمد درويش إلى استحضار أطياف ثلاثة أنبياء هم نوح، وسليمان، والمسيح (عليهم السلام). وقد تمت استعارة هذه الشخصيات بوصفها جزءا من الميراث المشترك بين الإسلام وأتباع النبي موسى و المسيح . وتبرز هذه الشخصيات في الجدارية من زاوية إرادة التماهي التي يرضي بها الشعراء غرورهم بتوهم التميز والاصطفاء عن الخلق وسائر البشر، فالشاعر هو نبي الأزمان الفاسدة والسيئة، أولم يقل درويش نفسه في مديح الظل العالي : " وأنا نبي الأنبياء وشاعر الشعراء" .

غير أن هؤلاء الأنبياء لا يمثلون في النص كذوات إنسانية مشخصة لها أدوار الفاعلة في التاريخ، بل إن صورهم لا تعدو أن تكون تمثيلات ذهنية لأفراد خلصوا بطريقة أو بأخرى إلى تجاوز معضلة الفناء ، فخلد الزمن أسماءهم، بغض النظر عما يبشرون به أو يدعون إليه؛ فالشاعر يتماهى بنوح (عليه السلام) قائلا مرة :

بحارة حولي ولا ميناء

وقائلا في موضع آخر :

وأُريدُ أن أحيا ...

فلي عَمَلٌ على ظهر السفينة. لا

لأُنقذ طائراً من جوعنا أو من

دُوَارِ البحر ، بل لأُشاهِدَ الطُوفانَ

عن كَثَبٍ: وماذا بعد؟ ماذا

يفعَلُ الناجونَ بالأرض العتيقة؟

هل يُعيدونَ الحكايةَ؟ ما البدايةُ؟

ما النهايةُ؟ لم يعد أَحَدٌ من

الموتى ليخبرنا الحقيقة...[1]

أما تماهي الشاعر بالمسيح فيتجلى في قوله :

ومثلما سار المسيحُ على البحيرة....

سرتُ في رؤيايَ. لكنِّي نزلتُ عن

الصليب لأنني أَخشى العُلُوَّ ولا

أُبشِّرُ بالقيامة ..[2]

إن الاعتقاد الخالص بقضايا اللاهوت كما يمثلها كل من نوح و المسيح لا يحضر في القصيدة بوصفها سؤالا أساسيا ؛ فاحتفاء الشاعر بصورته الخاصة، عبر تماهيه بكليهما يرد هنا من خلال جدلية الحضور والغياب المرتسمة في الثقافات الدينية، من خلال رمزية صفة النبوة وظلالها التي تجعل من حاملها ذاتا مركزية في الكون. ومن هنا فإن استدعاء هذه الرموز الدينية ليس غير تجل لمركزية الذات وسعيها إلى أن يتمحور حولها الكون .

وعلى هذه الصورة فإن الشاعر يسقط كل إشارة إلى الخط الروحاني الواصل بين السماء والأرض ـ كما بشر به الأنبياء ـ في مقدمة كل تساؤل عن الحياة و الموت؛ إذ (لم يعد أحد من الموتى لخبرنا الحقيقة)، كما إن الشاعر (يخشى العلو و لا يبشر بالقيامة). ومن هنا فإن درويش القلق المتعب بالأسئلة الكبرى عن الحياة والموت والوجود والعدم يفضي إلى عدمية تكاد تشبه في شكلها وظاهرها ما استقر عليه رأي سليمان الحكيم الذي في الإنجيل من أن كل شيء باطل [3] :

---

[1] ـ جدارية ، ص

[2] ـ جدارية ، ص

٣ ـ العهد القديم ، سفر الجامعة ،القسم الأول ، ص ١٣٦٣.

باطل، باطل الأباطيل .... باطل

كل شيء على البسيطة زائل ..[1]

إن هذه الحقيقة العدمية التي انتهى إليها الشاعر في المقاطع الأخيرة من القصيدة لم تكن غير الوجه المنشود لجملة من الأسئلة ومقولات اللايقين، التي شكلت عمادا إيديولوجيا للنص ، يمكن رصده على الوجه الآتي :

من الجهل (الأسئلة)	إلى اللايقين (الشك والريبة والقلق)	إلى المعرفة
أين أيني الآن؟ يا سمي أين نحن الآن ؟ قل: ما الآن ، ما الغد ؟ ما الزمان وما المكان وما القديم وما الجديد ؟ ماذا بعد بابل ؟ من أنا؟ أنا الفقيد أم الوليد؟ من سأكون بعدك يا أنا؟ جسدي وراءك أم أمامك ؟ من أنا يا أنت ؟ هل المناخ هناك معتدل وهل تتبدل الأحوال في الأبدية البيضاء؟ أم تبقى كما هي في الخريف وفي الشتاء؟ وهل كتاب واحد يكفي لتسليتي مع اللاوقت أم أحتاج مكتبة؟ وما لغة الحديث هناك ، دارجة لكل الناس أم عربية فصحى ؟	لا أحس بخفة الأشياء أو ثقل الهواجس لا أقول ولا أشير لم أجد وقتا لأعرف أين منزلتي الهنيهة بين منزلتين . لم أسأل سؤالي ، بعد عن غبش التشابه بين بابين : الخروج أم الدخول... شج سهم طائش وجه اليقين طاشت سهامك مرتين لا القوة انتصرت و لا العدل الشريد لا سيف يحملها إلى الأرض اليباب ولا كتاب . لم أكن حيا ولا ميتا	إن مت انتبهت باطل ، باطل الأباطيل باطل كل شيء على البسيطة زائل

إن القصيدة لتغدو بهذه الصورة خداعا مضادا لكنه خداع دينامي ، لا يتوخي الوصول إلى

---

١ ـ جدارية ، ص

بداهات كوجيطو ديكارت تحررا من الشك والخداع وقبضا على اليقين ، وإنما تتوخى اللعب على وتيرة الوجود في الكون عبر توظيفها لجدلية الحضور والغياب ، قصد تحقيق إبداعية الخداع ، فعبر الخداع الأنطولوجي يضحي التيه أساسا اصلانيا للتاريخ .[1]

وصفوة القول هي إن ملامح الغياب التي تسربلت القصيدة بظلالها ، وأسفرت عن كثير وجوهها من خلال الأسئلة القلقة والأحاجي المربكة ، لم تكن غير حصيلة لانشطار الوعي على ذاته ، فمن جهة هناك الوعي الذي يشخص في إدراكه لواقع حاضر يعايشه الشاعر في المستشفى، ويثقله بهاجس الموت والغياب. ومن جهة هناك الوعي بزمن سرمدي يوتوبي هو نقيض التاريخ ومبرره في آن معا .

غير أن الحضور في اليوتوبيا قد يكون غيابا في التاريخ ؛ فالوعي هو دائما إدراك لوجود شيء ما . و إلغاء وجود الأشياء بواسطة الشك يعني اكتشاف أن الوعي حاضر أو موجود إزاء ذاته. لكن من عدة نواح يبدو الوعي البشري كوعي لما هو غائب. وما الانتظار والتساؤل والحلم غير أفعال وعي وإدراك لما هو غائب. والحاضر نفسه لا يتم تصور إلا عبر مواجهته بالماضي والمستقبل، والقول بوجود حقيقة ما موجود يستبطن في الآن ذاته احتمال غيابها .[2]

ولا تلبث هذه الجدلية الحادة القائمة على اصطراع كل من اليوتوبيا والتاريخ حتى تحمل الشاعر على إعمار الكون الدلالي لقصيدته بفعل أنسنة قوي يشخص من خلال استدعاء شخصيات أخرى يشتغل وجودها كنقاط إرساء تطلق حركة التأويل إلى وجهة جديدة

---

١ ـ عبد العزيز بومسهولي ، الشعر الوجود و الزمان ، ص ٤٩ .

٢ ـ فرديناند ألكييه، التوق إلى الخلود ، ترجمة سنا خوري المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ـ كلمة ، أبو ظبي ، ط ١ ، ٢٠٠٩ . ص ٩ .

أطياف الحضور :

ينبني فعل الأنسنة على إعمار الكون الدلالي للقصيدة بملامح إنسانية، تنأى بها عن طابع التجريد والمغالاة في التأمل الفلسفي الذي تجره أحيانا أسئلة الميتافيزيقا بوصفها أسئلة غياب. والشعر بوصفه فعلا وجوديا يناقض العدم و يضاده يسعى ما استطاع إلى أن يكون قرين الذات الإنسانية وصنوها، وخلاصة تجربتها. ومادام شرط الآخرية حاضرا في كل وعي بصيرورة الذات عبر الوجود فإن فعل أنسنة الشعر يصير شرطا جماليا يفسح للشاعر المجال لبلورة وعيه بذاته، من خلال استحضار أطياف الآخرين، ترميما لصورة الذات وضبطا لمعالم تطابقها أو اختلافها معهم. إنه شرط الوعي الأول بجمالية الذات وهي تهتدي بصور الأغيار في سعيها إلى تشكيل هويتها.

غير أن أول ما يؤنسن الجدارية صورة يطالعنا بها درويش، هي مفتتح القصيدة الذي تتصدره المرأة المجهولة وهي تشير إلى اسم الشاعر، في غموض لا يسعنا أن نستجلي معه أي معنى ظاهري يصلنا بالبنية الدلالية العميقة :

هذا هو اسمك /

قالت امرأة ،

وغابت في الممر اللولبي...[1]

ترد الإشارة إلى الاسم هنا في شكل لمحة سريعة من شأنها أن تنفتح ظاهريا على فعل التسمية بما هو فعل مرادف للميلاد ، ولا يستبعد أن تكون المرأة المشار إليها هنا هي الوالدة التي وضعت مولودها وهيأته لمواجهة قدره بعد أن زودته بسلاح المواجهة الأول أي الاسم الذي يضمن به الفرادة والمغايرة والتميز.

[1] - جدارية ، ص ٤١١ .

والاسم هنا مقترن بالحضور والتجلي والرؤية ، على عكس الممر اللولبي الذي غابت فيه المرأة ؛ فهو ممر يأخذ طابع اللاشكل واللانهاية ، ممر غامض لا نبصر نهايته ، لأنه يتواءم تماما وحالة غياب الاسم التي تنَكِّر المرأة وتجعل من وجودها وجودا شبحيا غامضا . وهذا يجعلنا نتساءل عن سبب إحجام الشاعر عن تسمية المرأة .

لقد ظلت قضية حصر دور اللغة في تسمية الأشياء مثار جدل كبير بين الفلاسفة وعلماء اللغة فرغم أن معظم مفردات اللغة هي أسماء تُرْجِعُ إلى أشياءَ أو كائناتٍ ، إلا أن دور اللغة لا يقتصر على تسمية الأشياء والموجودات إذ يمكن أن تسمى المفاهيم والأشياء المجردة . ومن هنا رُفِضَ الموقف الاختزالي الذي يقصر اللغة على وظيفتها الإرجاعية المتصلة بتسمية الأشياء .[1]

إن هذه الحقيقة اللسانية من شأنها أن تفتح لنا بابا على احتمال رغبة الشاعر في رفع حضور المرأة من مقام التجسيد والتشخص إلى مقام التجريد* الذي ينأى عن الصور والأشكال والتنميطات البصرية في اللحظة التي يفلت فيها من إسار التحديدات اللغوية ، لكن المرأة ما تلبث حتى تعود كرة أخرى مشيرة من جديد إلى اسم الشاعر :

هذا هو اسمك /

قالت امرأة ،

وغابت في ممر بياضها .[2]

والملحوظ هنا هو أن ما يتقيد به حضور المرأة في المقطع ينهض على ثلاثة محددات

---

[1] - ينظر دانيال شاندلر : أسسس السيميائية ، ترجمة د.طلال وهبة ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٨ ، صص ١١٦ / ١١٨ .

* - ليس بالمعنى الصوفي الذي نفهمه عند ابن عطاء الله السكندري ومن شاكله. ومنظومة الاصطلاحات الصوفية لها كونها الدلالي الخاص بها وليس هذا مجال البحث فيه . ينظر شرح الحكم العطائية لمحمد سعيد رمضان البوطي .

[2] - جدارية، ص ٤٤٧ .

لغوية هي :

- إشارتها إلى اسم الشاعر .

- غيابها في الممر

- بياضها

و المحددات السابقة الذكر ليست غير عتبات نصية تزيد حضور المرأة إبهاما ودورها غموضا ، فقولها الذي تشير به إلى اسم الشاعر لا يشف إلا على تعيين لهوية الشاعر من حيث كونها معطى لسانيا يتعين حضوره بدلالة الاسم على حامله (المسمى) لكن هذه الإشارة لا تكتمل دون أن نستحضر آخر كلمات المرأة التي ينقطع بعدها حضورها في النص؛ ذلك أن المرأة لا تغيب تماما حتى تلقن الشاعر درسا في حفظ الاسم :

هذا هُوَ اُسمُكَ ، فاحفظِ اسْمَكَ جَيِّداً !
لا تختلف مَعَهُ على حَرْفٍ
ولا تَعْبَأْ برايات القبائلِ ،
كُنْ صديقاً لاسمك الأُفُقيِّ
جَرِّبْهُ مع الأحياء والموتى
ودَرِّبْهُ على النُطق الصحيح برفقة الغرباء
واكتُبهُ على إحدى صُخُور الكهف ،[1]

تأخذ المرأة بزمام الكلام في لهجةٍ حازمةٍ ، مصطنعةً نبرة تلقينية تتضمن خمسة أوامر (احفظ ، كن ، جربه ، دربه ، اكتبه) و نهيين (لا تختلف ، لا تعبأ) لتستعيد بعض ما سقط من سلطتها على الخطاب ، رغم عدم حضورها العيني (رسماً) واللغوي (اسماً) ، لتلفت نظر الشاعر إلى الكثافة الدلالية التي ينوء بها فرْقُ الوجودِ بين طرفي التواصل (

[1] - جدارية ، ص ٤٤٧ .

المرأة والشاعر). والإشارة إلى الاسم هنا ترد بغرض التنبيه إلى وجوب استثمار الرأسمال الرمزي الذي يمثله الاسم ، لكن هذا الاستثمار مشروط بتآلف الذات الناظرة مع ذاتها المنظورة؛ فالحفظ الجيد للاسم وعدم الاختلاف معه على أي حرف و إسقاط الاهتمام برايات القبائل ، ينغرز في صميم تعزيز الفردية الشخصية للشاعر ، في مقابل صورته العامة التي ترتبط بقضايا الانتماء القبلي أو الوطني أو القومي التي لا تتعزز إلا بعد الاصطفاف ضمن فضاء عرقي وجغرافي ولساني وثقافي وتاريخي معين .

إن دعوة المرأة المجهولة الاسم إلى احتضان الشاعر لاسمه الشخصي، تأتي لتوكيد فعالية التقابل بين وضعية المرأة اللسانية في النص بما هي كائن لا سبيل له إلى التشخص بسبب فقدان الاسم الذي يمنحها وجودا تتكثف به دلالتها ويتسع به حضورها ، وبين الشاعر الذي يتقوى حضوره من خلال سلطة الاسم الشخصية .

إن دور المرأة المجهولة هنا يتأسس على وظيفة دلالية تمتح شرعيتها من دائرة التقابل الضدي بين من يملك اسما ومن لا يملكه ؛ وكأن الشاعر يعمد إلى استخدام المرآة من طرف خفي ليكشف حجم المغايرة الدلالية بين ذاته الناظرة (المغيبة حاليا في المقطع) وبين ذاته المنظورة التي يشكل عبء استكشافها قلقا وجوديا يُلْزِمُهُ أن يهتك حجاب الزمن ويكسر قيود المكان، حتى يتجاوز السدم التي تحول دون أن يعرف هذه الذات الأخرى ، الذات المنظورة معرفة حقة . ثم أليست المرأة من جهة الجذر اللغوي أخت المرآة وشقيقتها ، ألا يذكرنا هذا بنص طه حسين الشهير مرآة الغريبة * ؟

---

* ـ جاء في الأمثال العربية قولهم : " أنقى من مرآة الغريبة " أي تلك التي تتزوج في غير قومها فهي تجلو مرآتها لئلا يخفى عليها من وجهها شيء ؛ وتظل أبدا في حاجة إلى مداومة جلائها لتنظر فيها ما لا أحد من أهل زوجها يدلّها عليه من قبح تزيله أو حسن تتعاهده . قال ذو الرُّمَّة في ديوانه يصف ناقة له:

لها أذن حشر وذفرى أسيلة وخدّ كمرآة الغريبة أسجح

ينظر طه حسين ، خصام ونقد ، دار العلم للملايين ، بيروت، ط ٩ ، ١٩٧٩ ص ١٥. و ديوان ذي الرمة ،تقديم وشرح أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٩٥٩ ، ص ٤٨ .

إن معرفة الذات لا يمكن أن يتحقق لها الرشاد دون وجود آخرَ يشتغل كمرآة تنعكس من خلالها وعبرها صورة الذات ، ولعل إدراك هذه الحقيقة هو الذي عبر عنه بختي بن عودة حين قال : " بما أنني أعيش في عالم تنعدم فيه الحدود وتضيق فيه المسافات ، فإن معرفتي لذاتي معرفة حقيقية ومكتملة ، لا يمكن أن تتأتى ما لم أعرف حقيقة الآخر أو على الأقل ما لم أحاول التساؤل عن حقيقته "[1] .

وغير المسمى وإن كان له وجود عيني في دائرة الكائنات والأشياء إلا أنه يظل غير ذي قيمة أو حضور؛ إذ لا وجود له على المستوى الذهني ما دام غير متعين في دلالة ما ، وهو من هذه الجهة يكاد يكون نظير غير الموجود وإن كان ذا اسم ، لأنه غير متحقق في كينونة ما ؛ أوَلم يقل الشاعر في موضع آخر من القصيدة :

ما حاجتي لاسمي بدونكَ؟ نادني ، فأنا خلقتُكَ
عندما سَمَّيْتَني ، وقتلتنَي حين امتلكتَ الاسمَ ...
كيف قتلتَني؟ وأنا غريبةُ كُلِّ هذا الليل ...

تتساءل امرأة عن جدوى الحاجة لاسمها في ظل غياب معنى حقيقي لأنوثتها يضفيه عليها وجود الشاعر معها ، لأن وجود الشاعر معها هو الذي يضفي الألق على كينونتها ويجليها ، بما ينكشف له من حُسْنٍ يذكره أو بما يفيض منه من مشاعر يبديها . وغياب الشاعر هنا هو تجريد للاسم من معناه ، وإفقار لرمزيته لأنه إضمار لأي دلالة جمالية أو شعرية للمسمى ، وهو في الوقت ذاته إغفال لأية صفة يمكن أن تتميز بها المرأة عن غيرها من النساء . والإنسان المجرد من الصفات أو الخواص - حسب ريكور - يستعصي في النهاية تحديد هويته ، فلا وجود لامرأة بغير شاعر ؛ لأنه لولا قيس بن الملوح وجميل بن معمر ما كانت ليلى و بثينة . وهنا يصير اللجوء إلى اسم العلم من السخرية بحيث

[1] - ـ نقلا عن عمر مهيبل : من النسق إلى الذات ، ص ٧٨.

يصبح فائضا عن الحاجة . ويصير من لا يمكن تحديد هويته غير قابل للتسمية .[1]

إن فعل التسمية هنا مرادف لفعل الخلق البشري ـ لا الإلهي ـ بما هو إدراك وانتباه لوجود الأحياء والأشياء خارج الذات؛ وكأن الوجود كله لا يمكن أن تنتظم عناصره في سلك المعاني بغير منظومة أسماء تحكم شبكة الدلالات ، وتزرع الاتساق والانسجام في الكون الدلالي. ولكن فعل التسمية لا يلبث حتى يتحول إلى مرادف للمعرفة بوصفها قوة تستغل للإخضاع والسيطرة والتحكم في الخصم وإرغامه على الإذعان والتسليم ، لأن امتلاك الأسماء هو امتلاك لمعانيها ودلالاتها وانتباه إلى مكامن القوة فيها وعلم بمواطن الضعف بحاملها .

لهذا السبب كانت المرأة بغير اسم فهي تستقر في متن القصيدة على مستوى المغايرة والمناقضة مع الشاعر . وإذا كانت المرأة هنا مرادفا للغياب لكونها بغير اسم ، فإن الشاعر استحق صفة الحضور عن جدارة لأن اسمه هو سر أسرار النص ، بل إنه لمفتاح كوني لا تنفك شفرات القصيدة الكبرى موصدة دون العودة إلى مقتضيات وجوده في النص ؛ إذ منه المبتدأ وإليه الختام وعليه مدار سلطة المعنى.

إن النظر في لعبة التعريف (اسمك) و التكنير (امرأة) الواردة في مطلع النص ليكتشف بسهولة أنها متصلة كل الاتصال بمسألة الجندر ومفاهيم الهيمنة الذكورية ، فتنكير المرأة ربما ورد في سياق رد الفعل على مبادرتها بفعل التسمية الذي تنم عنه إشارتها له ، وما نزع الاسم عنها وتجريدها من التشخص غير إلحاق لها بدائرة المجهول إمعانا في تجريدها من الكينونة .

وإذا كان الاسم الشخصي ينزع دائما إلى سقف ثقافي يصدر عنه ، أو إلى وقائع وأحداث ماضية أو محتملة من قبيل التيمن بشخصية أو استشراف معان مرجوة في

[1] ـ ديفيد وورد (محرر) الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور ، تر سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ـ بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٩ ، ص ٢٦١ .

الاسم المتخير ، فإن المرأة غير المسماة في مطلع القصيدة تغدو بغير هوية إنسانية حقيقة لأنها بهذه الصورة غير متحققة في كينونة فعلية متجذرة في الزمان والمكان . وهذا ما ينفتح له باب التأويل ليفتح أمامنا كوة تطل على عالم الرموز والأسرار المتصلة بها .

إن أحجية هذه المرأة تظل محتجبة الدلالة ومستعصية على الحل إن نحن أغفلنا مابين الشاعر واسمه من وشائج و صلات يطفح بها النص و يغرينا بمساءلتها ولعل أول ما يغرينا بالمحاورة والاستنطاق ذلك الحوار الداخلي الذي ارتد إليه الشاعر، في صيغة مناجاة مع اسمه الشخصي، عقب حديث المرأة المجهولة مباشرة :

يا اسمي : سوف تكبَرُ حين أكبرُ
سوف تحمِلُني وأحملُكَ
أُلغريبُ أخُ * الغريب
سنأخُذُ الأُنثى بحرف العِلَّة المنذور للنايات.
يا أُسمي : أين نحن الآن؟
قل : ما الآن ، ما الغَدُ؟
ما الزمانُ وما المكانُ
وما القديمُ وما الجديدُ؟
سنكون يوما مانريد [1]

إن هذه المناجاة تسبطن إشارة خفرى إلى الشاعر الجاهلي القديم امرئ القيس الذي غيبته القرون في مطاوي الردى ، ولقي حتفه غريبا منسيا في بلاد غريبة، وليس في البر

* - كذا في الأصل ، وليس من عادة الشاعر، فعهدنا بدرويش أنه شديد الحرص على اللغة وقوانينها، ولست أدري كيف سها عنه إلا أن يكون خطأ مطبعيا ؛ لأن الأصل في الكلام أن يُرفعَ لفظ (أخو) بالواو لأنه من الأسماء الخمسة . والصواب أن يُكْتبَ السطرُ الشعريُّ على هذا الوجه : الغريب أخو الغريب

[1] - جدارية، ص ٤٤٨ .

أحد يقاسمه غربته، سوى امرأة غريبة طواها الردى قبله فووريت الثرى، فأنشأ يقول قبل أن يدرك نهايته :

أجارتنا إن المـزار قريب وإني مقـيم ما أقام عسيب

أجارتنا إنا غريبان هاهنا وكل غريب للغريب نسيب [1]

لكننا لا نستطيع تقصي فعل الأنسنة في النص ما لم نتقر طبيعة الشخصيات التي تمثل دعائم الكون المؤنسن، الذي تطفح به جدارية درويش. ويمكننا تحديد نوعين بارزين لهذه الشخصيات:

ـ شخصيات أدبية : (شعراء امرؤ القيس ، طرفة ، المعري) .

ـ شخصيات أسطورية : (جلجامش ، أنكيدو ، يوليسيز ، أوزيريس) .

لكننا ستختار هنا شخصية امرئ القيس لأنها الأجلى والأظهر. و لاختيارنا إياها ما يعضده في دواوين الشاعر نفسه ، إذ شبح امرئ القيس يراود الشاعر ويتسلل غلى قصائده نحوا من خمسة وثلاثين سنة ونيف. ويمكننا نستشعر ثقل حضورامرئ في الذاكرة الإبداعية لدرويش من خلال حصر مجموعة من النصوص الأخرى التي يطفر فيها شبحه ليؤطر الكون الدلالي ويوجه مسار التأويل:

القصيدة	الديوان	تاريخ صدوره
مديح الظل العالي	/	١٩٨٣
أقبية أندلسية صحراء	حصار لمدائح البحر	١٩٨٤
أسميك نرجسة حول قلبي (امرئ القيس)	هي أغنية هي أغنية	١٩٨٦
ذهبنا إلى عدن	ورد أقل	١٩٨٦
سنختار سوفوكليس	أحد عشر كوكبا	١٩٩٢
ليل يفيض من الجسد	لماذا تركت الحصان وحيدا	١٩٩٥

١ - ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد إبراهيم أبو الفضل ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٥ ، ١٩٩٠ ، ص ٣٥٧ .

عود اسماعيل	لماذا تركت الحصان وحيدا	١٩٩٥
خلاف لغوي مع امرئ القيس	لماذا تركت الحصان وحيدا	١٩٩٥
كان ينقصنا حاضر	سرير الغريبة	١٩٩٩
ليلك من ليلك (امرئ القيس)	سرير الغريبة	١٩٩٩
وقوع الغريب على نفسه في الغريب	سرير الغريبة	١٩٩٩
أرض الغريبة أرض السكينة	سرير الغريبة	١٩٩٩
رزق الطيور	سرير الغريبة	١٩٩٩
لو كنت غيري	لا تعتذر عما فعلت	٢٠٠٣
نهار الثلاثاء والجو صاف	كزهر اللوز أو أبعد	٢٠٠٥
غريبان	أثر الفراشة	٢٠٠٨
قالت له	أثر الفراشة	٢٠٠٨
ليل بلا حلم	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي	٢٠٠٩

يكشف هذا الجدول قدم حضور نموذج امرئ القيس في الذاكرة الإبداعية لمحمود درويش. ويمكن القول أن امرأ القيس كان أكثر الشعراء العرب تأثيرا في الشاعر من حيث رمزيته وصورته التاريخية الموصولة بالسياق العالمي الذي وجد فيه. ويعرف عن درويش أنه كثير الاستفزاز للذاكرة الثقافية للمتلقي، بسبب ما تحفل به نصوصه من تقاطعات بين الشعر وبين بعض الأجناس الأدبية أو الحقول المعرفية التي عادة ما يستعير منها درويش بعض العناصرها ليغني كونه الشعري. وأشهر العناصر المستعارة ما يرشح في التاريخ من وقائع وأخبار وروايات قد ترد حينا على سبيل الظن، وطورا من جهة الاستئناس، وتارة من باب الترجيح .

واستيهام قصة امرئ القيس على هذه الصورة إنما تم من باب استدعاء التاريخ كمادة علامية جاهزة للاشتغال الدلالي من طريق الإيحاء والتلميح والإحالة الرمزية، التي لا تكتفي باستحضار التاريخ كمادة سردية أو قولية، وظيفتها ضبط وتفسير الوقائع القديمة و الأحداث الغابرة ، بل تعمد إلى نسف الواقعة القديمة وصهرها، ومن ثم إعادة إدراجها

ضمن صيرورة دلالية جديدة ومغايرة كل المغايرة للنسق الأصلي القديم الذي نشأت الواقعة بين أحضانه .

وتتجلى محنة امرئ القيس من خلال الإشارات الظاهرة أو المضمرة، التي اصطنعها درويش من أجل إسقاط تجربة الشاعر/ الملك الجاهلي القديم على صورته الشخصية، فالشاعران كلاهما حاول ملكا ومملكة، و كلاهما كان مقدرا عليه أن يتوزع بين مسافتين . وهاتان المسافتان هما اللتان يشير إليهما امرؤ القيس قائلا :

بكى صاحبي لما رأى الدرب دوننا وأيقن أنا لاحقان بقيصرا

فقلت له لا تبك عينك إنما نحاول ملكا أو نموت فنعذرا [1] .

أوَلَمْ يقل درويش مؤكدا قول امرئ القيس :

عبثا تحاول يا أبي ملكا و مملكة

فسر للجلجلة [2]

تتسلل محنة امرئ القيس إلى النص لتلقي بظلالها على مسارات الدلالة ، وتشتغل كمحفز سيميائي من شانه أن يغني خصوبة المعنى في النص ، إذ يخاتل الشاعر القارئ من خلال إشارته أولا إلى القدر المشترك من الغرابة بين الشاعر واسمه، في نكوص فني يكشف لاحقا ـ في مواضع أخرى من الجدارية ـ أثر القصة القديمة في لاوعي الشاعر :

ـ الغريب أخ الغريب

ـ لم ألد ولدا ليحمل موت والده .

ـ ماذا يصنع الماضي بأيام امرئ القيس الموزع بين قافية وقيصر

---

١ - ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد إبراهيم أبو الفضل ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٥ ، ١٩٩٠ ، ص ٦٥-٦٦.

٢ - مديح الظل العالي ، ص ٧٦ .

وبالرغم من بعد ما بين الغربتين (غربة الشاعر ، وغربة امرئ القيس) إلا أن شبكة من الدلالات الحافة التي يثيرها استحضار رحلة امرئ القيس إلى قيصر تجعل من العسير على الباحث أن يتجاوز هامش الاتفاق بين التجربتين.

إن رحلة امرئ القيس من أجل لملمة ملك أبيه، وما حاق به أثناءها من تشظ وانشطار، تشخص في النص الدرويشي، وتستقر في ثنايا الخطاب لتكشف عمق استيهام درويش لهذه التغريبة التي تتوزع في ثنايا الجدارية، من خلال ثيمة أساسية تشخص عبر منظومة التيه والضياع، التي ما تفتأ حتى تسربل النص بغلالتها، عبر ثلاث مراتب من الوجود ، هي الوجود التاريخي ، والوجود الرمزي ، والوجود الفلسفي .

إن رحلة امرئ القيس تشتغل في النص كمؤطر دلالي تتفاعل داخله شبكة كاملة من المعاني. ويمكننا حصر مظاهر الوجود التاريخي لامرئ القيس في ثلاثة أحداث أساسية ، هي : (أ ـ اغتيال أبي امرئ القيس. ب ـ طلب امرئ القيس الثأر. جـ ـ رحلة امرئ القيس إلى قيصر وعودته خائبا). و لا يستحضر درويش من حياة امرئ القيس التاريخية غير الجزء الأخير، الذي يتشكل كحاضنة دلالية تحيل على شطر من حياة الشاعر السياسية كعضو منظمة التحرير الفلسطينية، ما لبث أن استقال وتفرغ للهم الشخصي، بعد أن تحققت نبوءته القديمة التي ختم بها قصيدته مديح الظل العالي :

ما أوسع الثورة

ما أضيقَ الرحلة

ما أكبَرَ الفكرة

ما أصغَر الدولة..[1]

وتتخلل القصيدة مؤشرات لغوية نحسبها ترجع على تأثير حضور امرئ القيس كنموذج

١ - مديح الظل العالي : ص ٧٧.

يسترفد منه الشاعر قوالب شعرية معينه في حدود توكيد الصلة النسب الشعري العريق القائم بين شاعر المعلقة الأولى (امرئ القيس) وشاعر المعلقة الأخيرة (محمود درويش). ومن هذه المؤشرات توظيف الشاعر لعبارة غريبة هي قوله : " كأني لا كأني " الذي تكرر في جداريته مرتين . ونعتقد أن هذه العبارة ترجع إلى زمن الشعر الجاهلي في جزئها المثبت الذي نعثر له على شاهد في معلقة امرئ القيس :

كأني غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل [1]

وهذا الشكل التعبيري مألوف عند الجاهليين عموما ، وما يعضد هذا الظن قول الشاعر درويش بعد ثلاثة أسطر من عبارته الأولى :

ويؤنسني تذكر ما نسيت

من البلاغة : لم ألد ولدا ليحمل موت

والده ...

وآثرت الزواج الحر بين المفردات [2]

إن هاتين الإشارتين توسعان مجال التأويل انطلاقا من نقطة إرساء دلالية ، ينبسط معها الكون المضمر للنص على رهان وجودي؛ يغلب على شبكات المعاني ويهيمن على السيرورة الدلالية للقصيدة؛ فأكبر الظن أن المفتاح الذي يفك شفرة الكون المؤنسن في النص هو سعي الشاعر إلى صناعة أسطورته الشخصية ، من خلال نقض سؤال الفحولة الذي يتوزع على مفاصل توليد الدلالة. وتتجلى فحولة الشعر في من خلال رمزية امرئ القيس الذي يتماهى به الشاعر في مواضع كثيرة من قصائده. وإذا كانت فحولة الشاعر القديم قد تأكدت من خلال استمرارية حضور معلقته في النقد القديم والمشهد الثقافي

---

١ ـ ديوان امرئ القيس ، ص ٩ .

٢ - جدارية ، ص ٥٠١ .

المعاصر، فإن درويش الشاعر يخسر هذه الفحولة ، إذ يقول :

وقعت معلقتي الأخيرة عن نخيلي

وأنا المسافر داخلي .

وكأن انكفاء الشاعر على نفسه وارتداده إلى ذاته ليسافر داخل نفسه علة تنتهي به إلى فقدان الخصوبة الشعرية التي عرفها الشعراء الأقدمون وكانت سببا في شهرتهم وفحولتهم. وربما كان سبب خسارة هذه الفحولة ما يدعيه الشاعر عن قصيدته التي له منها : " تأمل نرجس في ماء صورته " وله منها " احتقان الرمز بالأضداد" ، إذ يجتمع في القصيدة كل من المذكر والمؤنث ، وهذا يتيح للنرجس أن ينكفئ على عشق ذاته والتوله بها في غير حاجه عندئذ إلى الأغيار.

والذي يزيد هذا المعنى رسوخا هو النموذج الإدراكي والمعرفي الذي أشار إليه عبد الوهاب المسيري عندما تحدث عن الفرق بين الحالة الصلبة والحالة السائلة كصورتين مجازيتين، تكشفان الفرق بين مجتمعات ما قبل الحداثة و مجتمعات ما بعد الحداثة؛ فالمجتمعات القديمة تؤمن بالثنائيات كشرط مرجعي يؤطر مفاهيمها في منظومة يقينيات صلبة ومتماسكة. لكن المجتمعات المعاصرة ألغت الثنائيات وتبنت نموذج الحالة السائلة الذي تكمن فيه المرجعية و تنحسر مما يؤدي إلى اختفائها ، بسبب فقدانها للقيمة لأنها تتجلى في كل المخلوقات على السواء[1] . وهذا المعنى يتجلى بصورة بارزة في قول درويش :

تعبتُ من صِفَتي .

يَضيقُ الشَّكْلُ . يَتّسعُ الكلامُ . أفيضُ

عن حاجات مفردتي . وأَنْظُرُ نحو

١ ـ ينظر عبد الوهاب المسيري ، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود ، دار الشروق ، القاهرة ، ط ٣ ، ٢٠١٠ ، صص ٤٣ ـ ٤٦ .

نفسي في المرايا :

هل أنا هُوَ؟

هَل أُؤدِّي جَيِّداً دَوْري الفصل

الأخيرِ؟

وهل قرأتُ المسرحيَّةَ قبل هذا العرض،

أم فُرِضَتْ عليَّ؟

وهل أنا هُوَ من يؤدِّي الدّوْرَ

أَمْ أنَّ الضحيَّة غَيَّرتْ أقوالها

لتعيش ما بعد الحداثة ، بعدما

أُنحَرَفَ المؤلّفُ عن سياق النصِّ

وانصرَفَ المُمَثّلُ والشهودُ؟

إن هذه الحالة من سيولة ما بعد الحداثة هي التي تحدد علاقة درويش الإبداعية بامرئ القيس من حيث هو أصل وأرومة لكل تقليد شعري عربي؛ فالعلاقة مع الماضي في الشعر المعاصر تصطدم - في رأي محمد بنيس - بمفهومي الأصل والأساس، إذ لا أصل ولا أساس. وحيوية العلاقة مع الماضي تتحقق عبر الإبدال الذي يتضمن الأزمنة الثلاثة (الحاضر والماضي والمستقبل) ككل يعاد تشكيله في لحظة الكتابة. وكل من الماضي والشعر لا يعود أي منهما صافيا إلى الآخر، لأن العلاقة مع الماضي الشعري محو لا ينتهي ويتم لا حدود له .[1]

غير أن نسق الفحولة المكسور ما يفتأ يلقي بظلاله على القصيدة من خلال شبح جلجامش

[1] - ينظر محمد بنيس ، كتابة المحو ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٧٨ .

الذي ذهب نصف قوته بموت رفيق دربة و وصديق عمره (انكيدو) . وقد جسد درويش هذه الواقعة بقوله في الجدارية :

يكسرُني الغيابُ كجرَّةِ الماءِ الصغيرة .

نام أنكيدو ولم ينهض . جناحي نام

مُلْتَفّاً بحَفْنَةِ ريشِهِ الطينيِّ . آلهتي

جمادُ الريح في أرض الخيال . ذِراعِيَ

اليُمْنى عصا خشبيَّةٌ . والقَلْبُ مهجورٌ

كبئرٍ جفَّ فيها الماءُ ، فاتَّسعَ الصدى

الوحشيُّ : أنكيدو! خيالي لم يَعُدْ

يكفي لأكملَ رحلتي . لا بُدَّ لي من

قُوَّةٍ ليكون حُلمْي واقعيّاً . هاتِ

أَسْلِحتي أُلَمِّعْها بملح الدمع هاتِ

الدمعَ ، أنكيدو ، ليبكي المَيْتُ فينا

الحيَّ . ما أنا ؟ مَنْ ينامُ الآن

أنكيدو؟ أنا أم أنت؟ آلهتي

كقبض الريح . فانَهضْ بي بكامل

طيشك البشريِّ ، واُحلمْ بالمساواةِ

القليلةِ بين آلهة السماء وبيننا . نحن

الذين نُعَمِّرُ الأرض الجميلةَ بين

دجلةَ والفراتِ ونحفَظُ الأسماءَ . كيف

مَلَلْتَني ، يا صاحبي ، وخَذَلْتَني ، ما نفْعُ حكمتنا بدون

قُتُوّةٍ ....ما نفعُ حكمتنا؟ على باب المتاهِ خذلتني ،

يا صاحبي ، فقتلتَني ، وعلىَّ وحدي

أحملُ الدنيا على كتفيَّ ثوراً هائجاً .

وحدي أُفتِّشُ شاردَ الخطوات عن

أبديتي .لا بُدَّ لي من حَلِّ هذا

اللُغْزِ ، أنكيدو ، سأحملُ عنكَ

عُمَركَ ما استطعتُ وما استطاعت

قُوَّتي وإرادتي أن تحملاكَ . فمن

أنا وحدي؟ هَبَاءٌ كاملُ التكوينِ

من حولي . ولكني سأُسْنِدُ ظلَّكَ

العاري على شجر النخيل .فأين ظلُّكَ؟

أين ظلُّكَ بعدما انكسرَتْ جُذُوعُك؟

قمَّةُ

الإنسان

هاويةٌ...[1]

إن تقمص درويش لشخصية جلجامش الأسطورية يتناغم ثيميا مع قصة امرئ القيس،

[1] ـ جدارية ، صص ٥١٣ ـ ٥١٥ .

فكلاهما إذا ما نال شيئا أفاته. أضاع جلجامش عشبة الخلود بعدما تحمل المشاق في سبيل الحصول عليها. وأضاع قبلها صديقه انكيدو حينما تركه ينزل إلى العالم السفلي.[1] أما امرؤ القيس فإنه أضاع ملكه ،بعد أن أضاع ثار أبيه من قبل. لا جلجامش ولا امرؤ القيس ظفر بشيء مما أراد .

وحتى نفك مغاليق هذه الشفرة المركبة يجب الانتباه إلى كل العناصر التي تشكل النظام العلامي لشبكة الدلالات المعقدة في القصيدة . ونحسب أن جوهر الشبكة العلامية يرسو ويستقر على تضافر العناصر الآتية : (اسم الشاعر، الأنثى، امرؤ القيس، جلجامش، انكيدو ، الحصان).

ويمكن أن يكون كل من انكيدو الحصان أقرب المؤولات إلى مسارات التدليل وأيسرها انكشافا ؛ إذ يشي التحليل بقدر من التكافؤ الدلالي بين الطرفين لما بينهما من علاقات التشابه الكامنة في الحوارين ، حوار جلجامش مع انكيدو وحوار امرئ القيس مع حصانه الذي يرد في القصيدة كما يلي :

وأنا أنا ، لا شيء آخر

واحدٌ من أهل هذا الليل. أحلُمُ

بالصعود على حصاني فَوْقَ، فَوْقَ...

لأتبع اليُنْبُوعَ خلف التلِّ

فاصمُدْ يا حصاني. لم نَعُدْ في الريح مُخْتَلِفَيْنِ ...

أنتَ فُتُوَّتي وأنا خيالُكَ. فانتصِبْ

أَلِفاً ، وصُكَّ البرقَ. حُكَّ بحافر

[1] ـ ينظر فراس السواح ، جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة ، دار علاء الدين ، دمشق ، ط ٢ ، ٢٠٠٢

الشهوات أوعيةَ الصَدَى . واصعَدْ ،

تَجَدَّدْ ، وانتصبْ ألفاً ، توتَّرْ يا

حصاني وانتصبْ ألفاً ، ولا تسقُطْ

عن السفح الأخير كرايةٍ مهجورةٍ في

الأبجديَّة . لم نَعُدْ في الريح مُخْتَلِفَيْنِ ،

أنت تَعِلَّتي وأنا مجازُكَ خارج الركب

المُرَوَّضِ كالمصائرِ . فاندفِعْ واحفُرْ زماني

في مكاني يا حصاني . فالمكانُ هُوَ

الطريق ، ولا طريقَ على الطريق سواكَ

تنتعلُ الرياحَ . أضئْ نُجوماً في السراب !

أضئْ غيوماً في الغياب ، وكُنْ أخي

ودليلَ برقي يا حصاني . لا تَمُتْ

قبلي ولا بعدي عَلى السفح الأخير

ولا معي .

ويمكن القول إن كلا من الحصان و انكيدو تمثيل لمرحلة القوة والفتوة بالنسبة لصاحبه لأنه يمثل الجانب الغريزي أو الطبيعي في شخص كل من جلجامش وامرئ القيس . ولا مراء في أن هذا الجانب مرتهن في وجوده وبقائه بشروط القوة البدنية التي يتميز بها الإنسان في مرحلتي الشباب والكهولة. وإذا كان جلجامش في وجه من وجوهه صاحب حيلة ودهاء وابن حضارة ومدنية ، فإن انكيدو هو رمز للطبيعي الذي يتقابل مع الثقافي ويتغاير

معه ، لكن هذه المغايرة هي التي تصنع فيما بعد جمال الصورة ، وتضمن في الآن نفسه استمرار السرد في الملحمة .

وليس الحصان في إحالاته الخفية والمضمرة غير جسد درويش المتعب المتهاوي بسب العلة والمرض كما تشي بذلك القصيدة ؛ فالحصان الذي أنهكه كر السنين المتواليات صار الآن غير قادر على الامتثال لشروط الفحولة البدنية المتصلة بالعلاقة مع المرأة. وهذا هو وجه التناظر بين درويش وامرئ القيس وجلجامش من جهة والجسد المتعب والحصان وانكيدو من جهة أخرى.

لم يبق إذا غير أن يلوذ الشاعر برصيده الرمزي من خلال اسمه الشخصي ، ليستعيض عن نسق الفحولة المكسور ؛ ذلك أنه يستطيع مع الاسم أن يأخذ الأنثى بحرف العلة المنذور للنايات، وفي الآن نفسه يتسع اسمه لأكوان دلالية هي جماع أسطورة الشاعر الشخصية التي ما برح ينشدها منذ بداية النص :

واسمي، إن أخطأتُ لَفْظَ اسمي
بخمسة أَحْرُفٍ أُفُقيّةِ التكوين لي :
ميمُ /المُتَيَّمُ والمُيتَّمُ والمتمِّمُ ما مضى
حاءُ/ الحديقةُ والحبيبةُ، حيرتانِ وحسرتان
ميمُ/ المُغَامِرُ والمُعَدُّ المُسْتَعدُّ لموته
الموعود منفيّاً، مريضَ المُشْتَهَى
واو/ الوداعُ، الوردةُ الوسطى،
ولاءٌ للولادة أينما وُجدَتْ، وَوَعْدُ الوالدين
دال/ الدليلُ، الدربُ، دمعةُ

دارةٍ دَرَسَتْ، ودوريّ يُدَلِّلُني ويُدْميني

وهذا الاسمُ لي....

أول ما يقابلنا في هذا المقطع هو إلحاح الشعر على استعادة ملكيته لاسمه . وقد ظل الشاعر يشكو من اسمه صار ملكية عامة . وحرصا من الشاعر على التئام الدال والمدلول (الاسم والمسمى) فإنه يبادر إلى إغناء الكون الدلالي لاسمه بجملة من المعاني المشكلة لأسطورته الشخصية ، يمكننا ضبطها كما يلي :

ميم	المتيم	الميتم	المتمم	ما مضى
حاء	الحديقة	الحبيبة	حيرتان	حسرتان
ميم	المغامر	المعد	المستعد	لموته الموعود منفيا مريض المشتهى
و	الوداع	الوردة	الوسطى	ولاء للولادة أينما وجدت ووعد الوالدين
د	الدليل	الدرب	دمعة	دارة درست ودوري يدللني ويدميني

يكشف الجدول درجات النبر الدلالي التي اعتمدها درويش في تنضيد حروف اسمه بما يلزمها من الدلالات المرتبطة بالأسطورة الشخصية للشاعر، أسطورة يلملم نثار معانيها

المتشظية من ذاكرة جلجامش وانكيدو وامرئ القيس والحصان والأنثى الشاخصة في قصص هؤلاء جميعا .

وعلى هذه الصورة يمكن القول أن الجدارية اتجهت إلى إنشاء إيديولوجيا شخصية منفصلة عن العالم الخارجي ، بوصفه سياقا كونيا يرشح بإكراهات الاصطفاف خلف هوية تكتسب شرعيتها من شروط الجماعة البشرية وخياراتها ورهاناتها المرتبطة بالدفاع عن القضايا ذات المصير المشترك. إن هذه الإيديولوجيا الشخصية التي تترسم الجدارية معالمها شرط أساسي لصناعة هوية الذات بما هي مشروع وجود حر و مستقل عن أي تصور للعالم من منظور الثنائيات المرتبطة بالحالة الصلبة ، وربما كان سر هذه الهوية كامنا في القصيدة ذاتها بوصفها لعبة كتابة تضاد كل اليقينيات حين تعرف الحياة بأنها سيولة فحسب .

خاتـــــــــمة

وماذا بعد هذا التطواف في آفاق المتن الدرويشي الرحيبة؟

إن شعرية القصيدة تستلزم شعرية القراءة لأن الظاهرة الأدبية جدلية بين النص والقارئ . وقد جاءت هذه الدراسة لتؤكد التواشج العميق بين شعرية القصيدة وسؤال الهوية ، أو فلنقل بين جمالية الإيديولوجيا كبناء فكري ونسق تصوري للعالم وبين بلاغة الرسالة الإبداعية كبناء لغوي ونسيج فني . لكن سؤال الشعرية الذي ما نفك متعالقا ومتواشجا مع أسئلة الهوية في صورها المتعددة والمتغايرة يظل أبدا في حاجة إلى كشف شعري مسبق يتميز به الناقد ويتيح له ان يقف على النصوص الممثلة لهذه القيمة في حدود تمثيلها لحضور الهوية او غيابها من خلال جدلية الذات والآخر التي ما فتئت تتحكم في كل وعي إنساني .

ونحسب أن النصوص المختارة قد برزت في هذه الدراسة بوصفها نماذج جيدة من حيث تمثيلها لسؤال الهوية دون التخلي عن رهان الشعرية ومن غير السقوط في نفخ الخطابية الجافة و التقريرية الباردة. و هذه النصوص يجمع بينها هم أنطولوجي وإبداعي واحد وإن فرقتها أزمنة الكتابة على مسافات متباعدة نسبيا. وقد جاء توسيع الرقعة الزمنية للنصوص المختارة احترازا من الوقوع في وهم الإحاطة والشمول من جهة ، ودفعا للنقص والقصور الذين قد يعقبان اختيار نصوص متقاربة زمينا ، ورغبة في إصابة المزيد من الدقة عند حصر النتائج المرجوة من الدراسة.

قامت هذه الدراسة على فحص أنماط اشتغال الشبكات العلامية المؤسسة للخطاب الشعري عند محمود درويش . ومن أجل الظفر بهذه الغاية وجب استكناه طبيعة العلاقات الفنية التي ما برحت تزاوج بين السيميائي والشعري من طرف، ومماانفكت تصل الشعري بالرمزي من جانب آخر، مع محاولة استجلاء أوجه التفاعل الإبداعي بين هذه الأقانيم الثلاثة

باعتبارها المادة الأساسية التي تعطي للقصيدة الدرويشية شكلها الفني الخاص ونمطها الإبداعي الذي يميزها عن غيرها. فقد تجسدت القصيدة الدرويشية بوصفها نصا له هوية تنهض على جوهر استثنائي تعرف من خلاله طريقة درويش في الكتابة ويسترشد به في إدراك أنماط التوليد الدلالي والتشكيلات العلامية التي تعطي في النهاية نصوص درويش نكهة خاصة.

وقد أسفر الفصل الأول عن الوظيفة الجدلية التي ينهض بها استدعاء الاسم بكامل رمزيته وشحنته الدلالية إلى الكون الشعري للقصيدة ؛ فهو ليس سؤال وجود وكينونة فحسب ولكنه سؤال هوية. وقد تبين أن الذات الشعرية في كامل المتن الدرويشي لم تستطع أن تتنصل من جدلية الحضور والغياب التي تستبطنها لعبة الأسماء المشتركة بين الأنا والآخر، لأنها محكومة بثنائية الذاكرة و النسيان من جهة ، كما إنها مفصل اثنولوجي وشرط ثقافي وتراكم تاريخي يهيمن على علاقة الذات الشاعرة بالعالم، ويؤسس جوهر إدراكها لوجوه الاختلاف بينها وبين الأغيار.

وقد أسفر البحث في قصائد كثيرة من أعمال درويش عن كون الاسم رافدا سيميائيا يغتني به الكون الدلالي للقصيدة عبر شبكة العلامات التي يشتغل ضمنها، ومن خلال الوضعيات الإيديولوجية التي تصدر عنها الذات الشاعرة في الإلحاح على استحضار الأسماء بوصفها دليل الهوية الأول؛ إذ لا بد من اسم العلم لكي تحتفظ الذات بوحدتها وتنأى بكينونتها من التشرذم والتشظي. ومن هنا يصير فعل الكتابة ذاته هو فعل تخليد للذات من حيث هي كينونة لسانية يتجلى ملمحها الثقافي الأول من خلال سلطان اللغة ، الذي يضمن للذات استقبال الوجود بعناصر هوية متجانسة يكون الاسم علامتها الكبرى.

وعلى هذه الصورة لم يكن الاسم عند درويش مجرد واقعة لسانية محفوظة في سجلات الحالة المدنية. بل إن الاسم يقع في خط المواجهة الأول مع الزمن. وإذا كان الزمن موصولا

بالنسيان وامحاء الهوية ، فإن الاسم موصول بالذاكرة ومنذور للثبات والبقاء حتى بعد غياب صاحبه، وأي انتزاع للاسم يعني انتزاعا للذاكرة، أي انتزاعا للهوية .

غير أن درويش لا يستحضر الأسماء في بعدها الفلسفي الميتافيزيقي، بل يصلها بديناميتها الشعرية حين يربط بين الأسماء وبين فاعليتها في إثارة التأويل و توجيه الدلالة ، فيصلها بعناصر الطبيعة والحياة كالماء والتراب ؛ فالاسم مرادف للماء بما هو عنصر الحياة الأول ، كما إنه مرتبط بالتراب ، والتراب موصول بالأرض والوطن. وكل من التراب والماء عنصر جوهري في خلق الإنسان ذاته . وهنا يصير الاسم عند درويش علامة التجلي اللساني لفعل الخلق.

وقد ذهب درويش إلى استثمار مضمرات فعل التسمية ، وكشف التحليل السيميائي أن فعل التسمية في النص الدرويشي له سحره الخاص الذي يجعل المسمى ينتقل من كون إلى كون ، ومن هيئة إلى هيئة أخرى في مراوغة شعرية تجسد استراتيجية درويش الإبداعية ووعيه الإيديولوجي العميق بخطورة فعل التسمية ، بوصفة أداة مسخ للهوية . ومن هنا يأتي الشعر كاستراتيجية دفاعية هدفها الاحتفاظ بأكبر قدر ممكن من هامش المناورة على الاسم من خلال فعل التسمية الذي يغدو دفاعا عن الحق في الوجود.

كما إن فعل التسمية انتقال من طور المفعولية إلى طور الفاعلية ،؛ فالاسم يفتقر بالنسبة إلى حامله إلى عامل القصدية والإصرار المسبق ، بينما يتجسد في التسمية الفعل الإرادي والقوة الفاعلة، ففعل التسمية بما هو حركة شعرية تروم تغيير الوجود، هو فعل تمرد و ثورة على الآخر الدخيل الذي يريد أن يبسط مفاهيمه ، ومنظومته الإيديولوجية من خلال سرقة المبادرة إلى التسمية، تسمية الأحياء والأشياء والأماكن الجغرافية.

ومن هنا فإن شعرية التسمية بوصفها جزءا من سؤال الهوية في القصيدة الدرويشية

تنهض على ما يفيض به فعل التسمية من أكوان دلالية يمكن حصرها كما يلي :

ـ كل فعل تسمية هو فعل معرفي يقوم على اكتشاف حيز دلالي جديد ، أو ينهض على الوعي بطائفة من المعاني التي غفل عنها الآخرون . والتسمية من هذا المنظور هي إعادة توزيع للمعاني الحافة أو الهامشية من خلال وضعها في عين الحدث الشعري الذي قامت لأجله التسمية ، وإزاحة المعاني المألوفة أو المتواضع عليها في الماضي .

ـ كل وضعية تسمية هي على المستوى التخييلي تأسيس لمشروع انتقال جديد وسريان للحركة عبر الزمان والمكان، فهي بناء لحدث غير ذي وجود سابق على المستوي الواقعي.

ـ كل تسمية هي إعادة توزيع لقيم الجماعة البشرية على المستوى الوظيفي والنوعي والغائي فهناك دائما تنظيم يحكم الجماعة البشرية من خلال اضطرارها إلى توزيع الأدوار والمسافات والغايات بين مختلف أعضائها.

ـ كل وضع تسمية هو ذو طابع ستعلائي فمانح الاسم يأخذ سلطة التسمية الكامنة في اختيار دلالات معينة أو هئية وجود ما للمسمى. وامتلاك الاسم هو امتلاك لهوية المسمى ووجوده.

وقد خلص الفصل الثاني ـ عبر دراسة قصيدة مديح الظل العالي ـ إلى كشف جانب هام من استراتيجيات درويش الشعرية في رسم الملامح الأساسية لهوية فلسطينية وعربية تعاني من ويلات حرب جائرة ، وتتعرض لأشد حالات التشظي و العماء والغياب القسري . ومن أجل تبئير هذه المعاني فإن القصيدة طفحت بحالات حادة من صراع النقائض والأضداد ينكشف من خلالها سقوط اليوتوبيا القديمة التي كان درويش وبعض التقدميين العرب يؤمنون بها .

وقد جسدت القصيدة أول انتقال فني فعلي لدرويش من الدعاية الإيديولوجية السافرة

إلى التشكيل الفني الخلاق ، حين تصير رؤية العالم جزءًا من الصيرورة الشعرية الداخلية للقصيدة، بعيدا عن ضغط الحدث الآني المباشر وإلحاحه؛ فقد اعتمد درويش على المزواجة بين الواقعي والتخييلي ، مع حرص واضح على الاحتفاظ بأكبر قدر ممكن من نسغ الشعر وإشراقه الداخلي بالابتعاد المطلق عن الاستجابة المباشرة لواقع احتلال الصهاينة لجنوب لبنان في سنة ١٩٨٢ ، وحصارهم لبيروت.

ولقد تجسد سؤال الهوية في القصيدة من خلال ثلاثة محاور للكينونة ، تستقر في وعي الشاعر العربي المعاصر وتنعكس في إبداعه شعرا ونثرا ، هي : محور الجسد ، ومحور الروح ، ومحور المكان. وهذه المحاور قد لا ترد دائما في النص الواحد بالقدر نفسه، ولكنها اجتمعت في قصيدة مديح الظل العالي لأنها تشكل عملا أيقونيا ؛ إذ ترتبط بموضوعها بعلاقة مشابهة قوية جدا لا يمكن أن تنفصم عراها بحيث تؤول إلى غير موضوعها. وقد كشف التحليل أن لكل محور مما ذكر سابقا نمط اشتغال سيميائي له دوره في توجيه الدلالة وفق المقاصد المضمرة للنص.

إن محور كينونة الجسد يحضر في القصيدة بوصفه نسقا علاميا ينهض على تبئير معنى الانفصام والتشظي الذي حاق بالكائن الإنساني، فتقسيم الإنسان إلى جسد وروح هو مظهر من مظاهر ثقافة التملك التي تنظر إلى الجسد بوصفه موضوع دراسة وشيئا قابلا للمقايضة ، مع أن الأصل فيه كونه جزءاً من المنظومة التي تحدد هوية الإنسان كما يرى دافيد لوبروتون. لكن هذا الجسد الماثل في القصيدة يتجلى في صورتين كلتاهما تحيل على الأخرى ، فهناك الجسد الخاص (الفلسطيني) والجسد العام (العربي). وقد بدا الجسد في صورته الأولى يترجح من طور الفاعلية غلى طور الانفعال ، ذلك أنه أحد المحاور الأساسية في لعبة النقائض الكبرى في القصيدة ، لهذا تجلى الجسد الفلسطيني مكسورا مستلب القوى تتنازعه الأضداد

العديدة ، وهذا ما جعله يمثل السقوط الإنساني رمزيا و قيميا؛ فهو شبيه بسقوط الولادة على المستوى الرمزي ، إذ يؤذن بنهوض جديد. وهو سقوط قيمي لأن الجسد الإنساني صار مساحة واستهلاك وموضوع مقايضة .

إن السقوط هنا يترادف مع العماء الكلي حيث لا هوية ولا حقيقة لأنه سقوط كل اليقينيات الصلبة التي كانت سائدة قبل الحرب؛ فهو سقوط لليوتوبيا التي كان درويش يتخذها هوية سياسية له فيما مضى (جنة الشيوعية الموعودة فوق الأرض) ، وسقوط للبروباغندا الناصرية عن تحرير فلسطين ومقولات الوحدة العربية و الشعارات التي ملئت بها الأرض العربية كشعار" فلسطين من النهر إلى البحر".

لكن محور كينونة الجسد سيغدو بغير فعالية حقيقة لإنتاج الدلالة، إذا هو لم يشتغل سيميائيا من خلال التقابل مع محور الروح ، على مستوى التضاد بين حركة سقوط الجسد وصعود الروح الذي يرفد الكون الدلالي والرمزي للقصيدة عبر استدعائه لقناع النبي الثاوي في متن القصيدة؛ إذ يشتغل بوصفه سننا ثقافيا يغني النص بمعاني الارتفاع والتسامي والصعود نحو الأعلى ، لأنه يصل الأرض بالسماء ويحيل إلى إمكانية تجاوز الواقع. وتزداد دلالة هذه الحركة قوة وعمقا بصورة القوس التي تأخذ سننها المرجعي من أسطورة أوديسيوس المرتبطة بقوس التي كانت سببا في خلاصه من غرمائه وشانئيه. والقوس لاتنفصل عن السهم الذي يزيد من قوة هذه الحركة كما يحيل على حقيقة أزلية تتلخص في أن لكل رحلة اغتراب نقطة بداية ونقطة وصول .

وقد برزت صورة بيروت في القصيدة بوصفها حقيقة سيميوطيقية لامحيص من الالتفات إلى خصوبتها المنتجة للدلالات المنفتحة على التأويل ، بفعل تعمد الشاعر أنسنة المكان بإعمار المدينة بدلالات إنسانية مختلفة ومتناقضة. وأولى الدلالات التي ظفرنا بها من

التحليل هي أن هوية المكان لا تتحقق شعريا بغير حدقة الذات الناظرة إلى تفاصيله والمتفاعلة مع الأحداث التي تجري فيه؛ فزمن بيروت زمن متشظ متقطع صارت معه القصيدة مزقا متقطعة هي الأخرى. وقد اجتمعت في بيروت الأضداد كلها على نحو ما اجتمعت في القصيدة . فهي المكان الرحمي الذي يبرز فيه حميمة البيت الأسري، وهي فضاء للحرب والموت والقتلى ، وهي الفردوس المفقود وهي الفضاء الذي يلتبس فيه المقدس بالمدنس. ومن هنا فإن شعرية حضور المكان تصير إحالة على هوية الذات الشاعرة التي تعي حضوره الجدلي المحتقن بالأضداد، وتفطن إلى تحولاته المختلفة وما يسفر عنها من تنويعات وصور ومشاعر ما تفتأ تترك أثرها في نسيج النص المبدع .

وقد تبين في القسم الأول من الفصل الأخير أن البعد الإيديولوجي لكل من الأنا والآخر يشخص من خلال الانزياحات الدلالية والصور، التي يجري بها تسوير ملامح كل من الذات والآخر، إذ إن ما يحدد البعد الإيديولوجي لكل منهما هو حجم المغايرة والاختلاف بين النقيضين ؛ فالذات الفلسطينية يتأسس بعدها الإيديولوجي عبر مقومات التاريخ والثقافة والمكان واللغة والأسماء وغيرها، بينما يتأسس البعد الإيديولوجي للعدو الصهيوني على الوهم والخرافة، وعلى وصفه بالدخيل والطارئ والعرضي والمغتصب، الذي لا يملك لا ذاكرة ولا تاريخا ولا أرضا.

وخلصت الدراسة في القسم الثاني إلى أن انكفاء الذات الشاعرة على كونها الخاص يأتي كحركة استعادة لصورة الذات التي غيبها الخطاب الإيديولوجي المتمركز حول صورة الآخرين في الذات، وصورة الذات في الآخرين ، من خلال التعاضد مع الجماعة إذ تنحصر الأصوات الفردية وتندمج في صوت كلي هو صورة المجموع الذي يشكل مركز الانتماء ومحوره الأول .

وهكذا انتهى الفصل الأخير إلى دراسة خطاب الهوية بوصفه بلاغة إيديولوجية تنهض على فعل التناظر بين الذات المنشئة للخطاب والآخر موضوع الخطاب، أو قد تقوم على فعل تأمل الذات لصورتها الخاصة في شكل من الإسقاط النرجسي الذي يستدعي الذوات الأخرى البعيدة في الزمان والمكان بوصفها أصولا كونية غائبة لذات حاضرة تشخص في الزمن الحالي .

فهرس المصادر والمراجع

*- القرآن الكريم

المصادر :

أعمال الشاعر محمود درويش:

١ ـ ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، ط ٨ ، ١٩٨١ .

٢ ـ ديوان محمود درويش ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ .

٣ ـ الأعمال الجديدة الكاملة،مج ١، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.

٤ ـ الأعمال الجديدة الكاملة،مج ٢، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.

٥ ـ الأعمال الجديدة الكاملة،مج ٣، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.

٦- عابرون في كلام عابر (مقالات مختارة) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩١ .

المراجع العربية :

١. الإدريسي ، رشيد : سيمياء التأويل الحريري بين الإشارة والعبارة ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء، ط ١ ، ٢٠٠٠ .

٢. البازعي ، سعد : لغات الشعر قصائد وقراءات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠١١ .

٣. بنعبد العالي عبد السلام : ثقافة الأذن وثقافة العين ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط ٢ ، ٢٠٠٨ .

٤. بنكراد ، سعيد : السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط١ ٢٠٠٠ .

٥. بنكراد سعيد : سيميائيات الصورة الإشهارية (الإشهار و التمثلات الثقافية) أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠٠٦ .

٦. ـ : مسالك المعنى دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط ١ ، ٢٠٠٦ .

٧. بن نبي ، مالك : مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي ، دار الفكر ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٨٨ .

٨. بنيس، محمد : كتابة المحو ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩٤

٩. بومسهولي ، عبد العزيز : الشعر والوجود والزمان ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط ١ ،

٢٠٠٢ .

١٠. ابن الجوزي، عبد الرحمن : أخبار الحمقى والمغفلين ، شرح عبد الأمير مهنا ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٠ .

١١. الحداوي ،طائع:سيميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ١ ٢٠٠٦

١٢. حسين ، طه : خصام ونقد ، دار العلم للملايين ، بيروت، ط ٩ ، ١٩٧٩ .

١٣. حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد ٢٣٢ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، أبريل ١٩٩٨.

١٤. الذهبي، العربي ، : شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠٠١ .

١٥. الزناد، الأزهر : دروس في البلاغة العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩٠ .

١٦. السرغيني ، محمد: محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط ١ ١٩٨٧ .

١٧. السريحي، سعيد : غواية الاسم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ١،٢٠١١ .

١٨. السواح ، فراس : جلجامش ملحمة الرافدين الخالدة ، دار علاء الدين ، دمشق ، ط ٢ ، ٢٠٠٢ .

١٩. الصكر ،حاتم : مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت، ط١ ، ١٩٩٩ .

٢٠. ـ : كتابة الذات دراسة في وقائعية الشعر ، دار الشروق ، عمان ، ط ١ ، ١٩٩٤ .

٢١. عز الدين ، حسن البنا ، الشعرية والمثقافة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط ١ ، ٢٠٠٣ .

٢٢. ـ : عوالم شعرية معاصرة ، وزارة الإعلام ـ مجلة العربي ، الكويت ، ط ١ ، ٢٠١٢ .

٢٣. العقاد، عباس محمود : عالم السدود والقيود ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، د ط ت .

٢٤. العكش ، منير : أمريكا والإبادات الثقافية لعنة كنعان الانجليزية ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٩ .

٢٥. العلاق، علي جعفر : بنية القناع الشعري، من الصمت إلى الصوت (مقالات وفصول لغوية وأدبية) ، دار الغرب الإسلامي ، ط ١ ، ٢٠٠٠ .

٢٦. العماري ، التهامي : حقول سيميائية (إعداد وترجمة) ، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مكناس ، ط١ ٢٠٠٧ .

٢٧. الفارابي ، أبو نصر: كتاب الحروف ، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٩٠ .

٢٨. قاسم ، سيزا : القارئ والنص العلامة والدلالة ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٢ .

٢٩. ـ : القارئ والنص العلامة والدلالة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط، ١ ، ٢٠٠٢ .

٣٠. المسدي ، عبد السلام : السياسة وسلطة اللغة ، الدار المصرية اللبناينة ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٧

٣١. المسيري ، عبد الوهاب : اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود ، دار الشروق ، القاهرة ، ط ٣ ، ٢٠١٠ .

٣٢. مفتاح ، محمد : دينامية النص (تنظير وإنجاز) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ٣ ، ٢٠٠٦ .

٣٣. ـ : رؤيا التماثل، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ١، ٢٠٠٥ .

٣٤. مهيبل ، عمر : من النسق إلى الذات قراءات في الفكر الغربي المعاصر ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠١ .

٣٥. نوتوهارا، نوبوأكي : العرب وجهة نظر يابانية، منشورات الجمل ، كولونيا ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

٣٦. يوسف ،أحمد : السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات ، منشورات الاختلاف ـ المركز الثقافي العربي الدار العربية للعلوم ، ط١ ٢٠٠٥ .

٣٧. ـ ، المكان والجسد والقصيدة ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠٠٥ .

المعـــرَّبة :

١. أشكروفت ، بيل وآخرون، الرد بالكتابة النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة ، ترجمة شهرت العالم ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ،

٢. ألكييه، فرديناند ، التوق إلى الخلود ، ترجمة سنا خوري المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ـ كلمة ، أبو ظبي ، ط ١ ، ٢٠٠٩ .

٣. إي غاست، خوسيه أورتيغا : تجريد الفن من نزعته الإنسانية ، ترجمة جعفر محمد العلوني ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ٢٠١٣.

٤. إيغلتون ، تيري : فكرة الثقافة ، ترجمة ثائر ديب ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط د، ت .

٥. إيكو ، أمبرتو : تأملات في اسم الوردة ، ترجمة سعيد الغانمي ومراجعة أحمد الصمعي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠١٣ .

٦. بارت ، رولان : الدرجة الصفر للكتابة ، ترجمة محمد برادة ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط ، ط ٣ ، ١٩٨٥ .

٧. ـ : المغامرة السيميولوجية ، ترجمة عبد الرحيم حزل ، دار تينمل للطباعة والنشر ، ط ١ ١٩٩٣.

٨. ـ : هسهسة اللغة ، تر منذر العياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط ١ ، ١٩٩٩ .

٩. باشلار ، غاستون : الماء والأحلام دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٧ .

١٠. ـ : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ٦ ، ٢٠٠٦ .

١١. تشاندلر، دانيال ، أسس السيميائية ، ترجمة طلال وهبة ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٨ .

١٢. تودوروف، ترفيتان ، فتح أمريكا مسألة الآخر ، ترجمة بشير الشباعي ، سينا للنشر – الصقر العربي للإبداع ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٢ .

١٣. دوبريه، ريجيس : في مديح الحدود ، ترجمة ديمة الشكر ، وزارة الثقافة والفنون والتراث ، قطر ، ط ١ ، ٢٠١٣ .

١٤. دولودال ، جيرار : السيميائيات أو نظرية العلامات ، ترجمة عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط ١ ، ٢٠٠٤ .

١٥. دوران ، جيلبير : الأنتروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها ، ترجمة مصباح الصمد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٣ ، ٢٠٠٦ .

١٦. روسي ، بيير : مدينة إيزيس التاريخ الحقيقي للعرب ، ترجمة فريد جحا دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ط ٣ ، ٢٠٠٤ .

١٧. ريكور، بول: فلسفة الإرادة الإنسان الخطاء ، ترجمة عدنان نجيب الدين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط ٣ ، ٢٠٠٣ .

١٨. سيرينج، فيليب : الرموز في الفن والأديان والحياة ، ترجمة عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، ط ١ ، ١٩٩٢ .

١٩. سيلفرمان ، ج هيو : نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠٠٢ .

٢٠. شلنج، كرس : الجسد والنظرية الاجتماعية ، ترجمة : منى البحر ونجيب الحصادي ، دار العين للنشر ،القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٩ .

٢١. شكسبير ، ويليام : تاجر البندقية ، ترجمة حسين أحمد أمين ، دار الشروق ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٤ .

٢٢. شولز ، روبرت : السيمياء والتأويل ، ترجمة سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،ط ١ ١٩٩٤ .

٢٣. فروم ، إريك : الإنسان بين المظهر والجوهر ، ترجمة سعد زهران، سلسلة عالم المعرفة ،

عدد ١٤٠ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، أغسطس ١٩٨٩ .

٢٤. فوكو ، ميشيل : الكلمات والأشياء ، ترجمة مطاع صفدي وآخرين ، مركز الإنماء القومي، بيروت ، ط ١، ١٩٩٠ .

٢٥. كايوا ، روجيه : الإنسان والمقدس، ترجمة سميرة ريشا ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠١٠ .

٢٦. كوزن ، بيتر : البحث عن الهوية « الهوية وتشتتها في حياة إريك إريكسون وأعماله» ، ترجمة سامر جميل رضوان ، دار الكتاب الجامعي ، العين ، ط ١ ، ٢٠١٠.

٢٧. لاپورت ـ تولرا ، فيليب و جان ـ بيار فارنييه : إثنولوجيا أنتروبولوجيا ، ترجمة مصباح الصمد ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١ ،٢٠٠٤

٢٨. لايكوف، جورج و جونسون، مارك : الاستعارات التي نحيا بها ، ترجمة عبد المجيد جحفة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط ٢ ٢٠٠٩

٢٩. لوبرتون ، دافيد : أنتروبولوجيا الجسد والحداثة ، ترجمة محمد عرب صاصيلا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٧

٣٠. لوتمان، يوري : سيمياء الكون ، ترجمة عبد المجيد نوسي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ٢٠١١

٣١. ليسكانو ، كارلوس : الكاتب والآخر ، ترجمة نهى أبو عرقوب ، مراجعة أحمد خريس ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ، أبو ظبي ، ط ١، ٢٠١٢ .

٣٢. مارزانو، مشيلا : فلسفة الجسد ، ترجمة نبيل أبو صعب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠١١ .

٣٣. هوميروس : الأوديسة، ترجمة دريني خشبة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر .القاهرة ، د ط ، د ت .

٣٤. وورد ، ديفيد (محرر) الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور ، ترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ـ بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٩ .

٣٥. العهد القديم ، دار المشرق ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٩٤.

الدواوين :

١. امرؤ القيس ، ،الديوان، تحقيق محمد إبراهيم أبو الفضل ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٥ ، ١٩٩٠

٢. الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، الديوان ، شرح و تعليق م.محمد حسين ، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة ، د ط، د ت .

٣. القاسم ، سميح، ملك أتلانتيس و سربيات أخرى، الدار العربية للعلوم، ط ١، ٢٠٠٥ .

٤. ذو الرمة ، الديوان، تقديم وشرح أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٩٩٥ .

٥. العجلي ، أبو النجم : الديوان ، جمع وشرح وتحقيق محمد أديب عبد الواحد جمران ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، ط ١ ، ٢٠٠٦ .

المراجع الأجنبية :

1. **Edward T.Hall, the silent language, doubleday company , new York , 1959**
2. **Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite. Chicago: Encyclopædia , dvd rom**
3. **Ferdinand De Saussure : Cours de linguistique générale , éd Payothèque, paris, 1979**
4. **robin hard :The routledge handbook of greek mythology routledge , London, first published ,2004**
5. **Roland Barthes : mythologies , éd Seuil,1957, paris,**

معاجم وموسوعات :

بينيت ، طوني وآخرون ، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع ، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط ١ ، .

١. تودوروف، ترفيتان و أوزوالد يدكرو : القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، ترجمة منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط ٢ ، ٢٠٠٧ .

٢. جيل فيريول ، ، معجم مصطلحات علم الاجتماع ، ترجمة أنسام محمد الأسعد ، مراجعة وإشراف بسام بركة ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠١١ .

دوريات :

١. عز الدين المناصرة : نص الوطن وطن النص شهادة في شعرية الأمكنة ، مجلة التبيين ، الجزائر

، العدد الأول ، ١٩٩٠

٢. يان موكاروفسكي : اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، تقديم وترجمة ألفت كمال الروبي ، مجلة فصول ، المجلد الخامس العدد الأول أكتوبر/ نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٤ .

مواقع وروابط رقمية :

١.حسن نجمي، محمود درويش : الشعر حرفة وهواية . حوار في مجلة الكرمل عدد ٧٩ ربيع ٢٠٠٤ ، (ملف pdf ص ٢٠١) على رابطها الذي تمت معاينته بتاريخ :

www.alkarmel.org/prenumber/issue79/issue79.html

٢.كاظم جهاد ، عزلة الشاهد محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة ، مجلة الكرمل ، العدد ٩٠ ، ربيع ٢٠٠٩ ، (ملف pdf ص ٧٧) على رابطها الذي تمت معاينته بتاريخ :

www.alkarmel.org/prenumber/issue90/issue90.html

٣.عبد الرحيم العلام : المدينة فضاء إشكاليا في الرواية المغربية ، مجلة نزوى ، العدد الحادي والخمسون ، على رابطها الذي تمت معاينته بتاريخ: ١٢ / ١٢ / ٢٠٠٩ .

www.nizwa.com/volume51/Dera3.html

٤. محمد راتب الحلاق ، نحن والآخر (دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر الحديث والمعاصر) موقع اتحاد الكتاب العرب ، على الرابط الذي تمت معاينته بتاريخ ١٩ / ٠٦ / ٢٠٠٦ :

www.awu-dam.org/book/97/study/182-a-m/book-sd007.htm

٣. " العرب الأشرار " ، نسخة على موقع اليوتوب ورابطها هو :

https://www.youtube.com/watch?v=rIj6aoT2uN0

٤.بحثا عن الكأس المقدسة ..سر الأسرار لتوفيق محمد السهلي:

http://news.bbc.co.uk/hi/arabic/middle_east_news/newsid_5007000/5007070.stm

الكأس المقدسة :

http://www.youtube.com/watch?v=AcL9K1znLpQ

http://www.youtube.com/watch?v=CP139R4ElOo

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... (ج ـ ش)

الفصل الأول : سلطان اللغة ١٤

٢ - غوايات الاسم: ١٥

٣ - سحر التسمية :..... ٤٦

الفصل الثالث : سؤال الكينونة ٧٢

١ ـ فسيفساء الجسد : ٧٦

٢ ـ ظلال الروح : ٩٢

٣ ـ سيرة المكان : ١١٥

الفصل الرابع : بلاغة الإيديولوجيا..... ١٤٣

١ ـ أيقونة الآخر : ١٤٤

٢ ـ ريشة الذات:..... ١٥٨

خاتمة :..... ٢١٠

فهرس المصادر والمراجع :..... ٢١٩..

فهرس الموضوعات : ٢٢٨